que sais-je ?

LA POP-MUSIC ET LES MUSIQUES ROCK

HENRY TORGUE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

La pop-music et les musiques rock

HENRY TORGUE

Quatrième édition mise à jour

26e mille

DU MÊME AUTEUR

OUVRAGES

L'espace et son double (collab. Pierre Sansot), Paris, Éditions du Champ urbain, 1978.

Villes imaginaires (collab. Alain Pessin), Paris, Éditions du Champ urbain, 1980.

A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores (collab. Jean-François Augoyard), Marseille, Éditions Parenthèses, 1995.

ENREGISTREMENTS (CD)

Aux Éditions Spalax-music :

Compartiment fuchsia (1978), *Souvenirs des cités crépusculaires* (1979), *Le prince apatride* (1980). En collaboration avec Serge Houppin : *Musiques pour Jean-Claude Gallotta* (1984), *Mammame/Les louves et Pandora* (1987), *Docteur Labus* (1988), *Les mystères de Subal* (1990).

Aux Éditions Hopi Mesa :

Amour-légende (1992), *Ulysse* (1993), *Voyageur immobile* (1995), *Piano solo* (1997).

ISBN 2 13 048587 1

Dépôt légal — 1re édition : 1975
4e édition mise à jour : 1997, mai

© Presses Universitaires de France, 1975
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Le rock a définitivement marqué la seconde moitié du XX^e siècle. Il en a exprimé les révoltes et les espoirs, formulé les identités successives à l'échelle des individus et à l'échelle des masses, commercialisé les héros sur la scène internationale et fédéré autour de sa simple pulsion binaire issue du *blues* une galaxie de courants musicaux.

Issu de l'adjectif anglais *popular,* .le terme pop, accolé à musique, signifie littéralement musique populaire. Lorsque la première version de cet ouvrage a été publiée en 1975, les termes *pop-music* s'imposaient comme génériques sur la planète rock. Au fil des ans et de la multiplication des courants, le mot *rock* s'est imposé comme dénominateur commun, et l'appellation pop-music se cantonne prioritairement à la période allant de la fin des années soixante au mouvement punk de 1977. Au cours de cette décennie ont été élaborées les grandes lignes de force esthétiques, culturelles et sociales qui servent encore de fondations aux musiques rock d'aujourd'hui, éclatées en une riche diversité de styles, de publics et de pays. Notre exposé s'appuie donc largement sur la période spécifiquement *pop* pour aborder les critères de base de la *rock-music.*

Pour présenter les principales dimensions du phénomène, nous proposons quatre approches complémentaires : Histoire, Musique, Message et Politique, au

confluent desquelles se comprendront peut-être mieux quarante années de passion entre le monde occidental et ce climat sonore.

Aperçu largement qualitatif, l'itinéraire pourra dépayser ou le voyage sembler s'arrêter en chemin. La suite de faits, d'impressions et de remarques qu'il présente rendra peut-être compte de la vie, de la puissance et de l'énergie traduites dans la musique pop. Aucun phénomène ne peut se réduire à une seule de ses dimensions. Ces quelques pages voudraient éviter ce piège. Même si leur lien n'apparaît pas clairement, même si le tour d'horizon rapide passe avant l'analyse détaillée, elles sont un peu de ce fait, à l'image de leur objet d'étude.

La formation de la musique pop et son évolution, ses structures musicales et les instruments qu'elle utilise, le message qu'elle contient et la manière dont elle le véhicule, son aspect commercial et ses liens avec la société constituent les temps forts de cette synthèse. D'autres pourront s'y ajouter, complétant cette trop brève présentation ; sans oublier que toute lecture portant sur une expression artistique ne saurait remplacer le contact direct avec l'œuvre, le déroulement de ses jeux sonores et humains.

Chapitre I

HISTOIRE

« Is everybody in ?
The ceremony is about to begin. »
Jim Morrison.

I. — Les origines

Un courant artistique ne voit jamais le jour par le seul fait du hasard ou de la mode ; il s'inscrit toujours dans une tradition, au confluent d'autres genres, et son évolution subit l'influence des diverses tendances qui l'environnent. Reconnaître les courants qui le constituent ne signifie pas lui refuser toute autonomie ; la musique pop présente une réalité propre mais diffuse.

Ce phénomène apparaît principalement à la rencontre de deux styles complémentaires : le folk et le rock. La greffe du premier sur le second, c'est-à-dire, en d'autres termes, le contact de Bob Dylan avec les Beatles, peut être considéré comme le véritable départ de la musique pop : deux styles, deux évolutions différentes, parfois très proches, et surtout deux natures esthétiques voisines et compatibles qui ne se fondent pas l'une dans l'autre, mais, tout en gardant leur originalité propre, échangent le meilleur d'elles-mêmes.

1. **Jazz et blues.** — En cinquante ans de son histoire, le jazz s'est constitué un public de plus en plus varié : il n'est plus l'apanage des seuls Noirs et la richesse de ses formes instrumentales offre à l'auditeur un large éventail de couleurs sonores. Par opposition au jazz instrumental, fer de lance de l'évolution du jazz, le blues a conservé son caractère rustique. Chants de travail *(worksongs)* et chants religieux *(gospel songs* et *negros spirituals)* rythmaient la vie des esclaves noirs amenés d'Afrique pour cultiver les terres des colons américains[1]. L'abolition de l'esclavage ne modifia pas profondément la musique religieuse noire, mais permit aux premiers *bluesmen* de puiser à la fois dans le répertoire des *worksongs* et dans celui des ballades populaires du Sud, de tradition blanche.

Essentiellement noir et sudiste à l'origine, le blues est une variation lente ou rapide de douze mesures, organisées selon trois accords : tonique, sous-dominante, dominante. Mais plus encore qu'une forme musicale précise, il correspond à un état d'âme, une conception de la vie. Musique de prolétaires, ressentie et chantée pour des prolétaires, musique d'opprimés par tout un récent passé d'esclavage, par le racisme latent et exprimé de la population blanche, et par le mince espoir de sortir de cette condition, le blues exprime la vie, miroir du quotidien. Comme une chronique fidèle et personnalisée, le chanteur de blues décrit ce qu'il voit, ce qu'il ressent, sans toutefois faire de sa musique une arme de combat.

Alors que le jazz instrumental, né de lui, devenait tour à tour ragtime, new-orleans, chicago, puis swing,

1. Il faut distinguer ici le blues en tant qu'élément constitutif du jazz relevant de tous les styles et le blues en tant qu'expression vocale particulière. C'est ce second sens qui est retenu ici.

bebop, cool, hard-bop et freejazz, le folk-blues du début du siècle fixait sa structure musicale dans le boogie, qui donnait naissance, au cours des années quarante, au rythm' and blues. Toujours d'expression typiquement noire, ce dernier est davantage ancré dans un milieu urbain, caractérisé par ses ghettos. Parmi les grands prêtres du rythm' and blues et de la soul-music, on peut citer : Joe Turner, T. Bone Walker, Jimmy Witherspoon, entre autres, et, plus près de nous, Ray Charles ou Otis Redding. Dans la tradition du rythm' and blues noir, l'Amérique des années cinquante voit l'éclosion du rock and roll.

« Du rythm' and blues au rock and roll, il n'y a qu'un pas, mais un pas décisif – dans le mauvais sens hélas ! Le rock and roll, c'est du blues devenu rengaine, ce n'est plus du jazz, c'est du commerce. »[1]

2. **Le rock and roll. Les années cinquante.** — Le pouvoir d'attraction de la musique noire ne cesse de s'étendre auprès des jeunes blancs et le jazz instrumental a déjà connu des adeptes blancs, auteurs de plages côtoyant fièrement celles des maîtres. Rien de comparable pour le blues : le caractère racial de cette expression musicale ne permettait pas encore de mélange ; et la tradition blanche du folklore s'est maintenue en parallèle – ce qui n'empêcha pas certains échanges. L'imitation du rythm' and blues et la rentabilité recherchée dans la vente ont conduit au rock and roll. Les subtilités du swing, les nuances d'expression s'accusent dans le rock. Rien n'est laissé à la traîne et l'exposition brutale des effets remplace la suggestion imaginative du blues. Cette simplification et cette

1. J. E. Berendt, *Le jazz des origines à nos jours,* Paris, Payot, 1963, p. 126.

édulcoration de l'expression noire permettent la mise en spectacle d'une énergie rythmée dans laquelle de plus en plus de jeunes, notamment des classes populaires, peuvent canaliser leur violence.

Big Bill Broonzy, Leadbelly, influencés par Blind Lemon Jefferson, John Lee Hooker, Lightnin' Hopkins, Sonny Terry, Buddy Guy, Brother John Sellers, et surtout Muddy Waters, tous authentiques *bluesmen,* furent les grands inspirateurs du rock and roll blanc et aussi du rock and roll noir. Car, dans le même temps où Elvis Presley, Bill Haley et les Comets *(Rock around the clock)* débutent dans leurs carrières, des Noirs comme Fats Domino ou Little Richard deviennent également des idoles. La mode sécrétée par cette époque donne déjà un avant-goût de la future luxuriance pop : tenue de cuir (blouson noir) et chaînes pour Vince Taylor, rythme ultra-rapide du show pour Buddy Holly, Gene Vincent ou Eddy Cochran, prouesses instrumentales spectaculaires pour Jerry Lee Lewis ou Chuck Berry, le « jean » et les cheveux qui, déjà, poussent un peu, tout cela témoigne du caractère choquant et en même temps romantique d'une période idolâtrant James Dean. Le chanteur est roi : Presley deviendra bientôt *The King.* L'improvisation s'appauvrit et l'orchestre d'accompagnement, même si son exécution est impeccable – par exemple ce que feront par la suite les Shadows entourant Cliff Richard –, n'innove pas et se contente d'un travail de mise en place plus ou moins soignée selon les *rockers.*

Le rock and roll – blanc surtout – traverse l'Atlantique et va bientôt apparaître comme l'idéal à suivre à la jeunesse anglaise et notamment à quatre jeunes gens de Liverpool qui deviendront les Beatles. Les chanteurs-idoles vont faire place aux groupes-dieux et, par eux, le rock and roll deviendra pop-music.

II. — Formation (1960-1965)

1. **The Beatles.** — De tous les groupes qui virent le jour en Angleterre au début des années soixante, les Beatles sont certainement à la fois le plus célèbre et celui dont l'influence a été la plus profonde. Sans mésestimer les autres créateurs des débuts de la pop-music, c'est principalement à eux qu'il est nécessaire de s'arrêter.

1956. A Liverpool, la ville industrielle triste et grise, John Lennon rencontre pour la première fois Paul McCartney. Avec Georges Harrison et Stuart Sutcliffe, ils fondent leur premier orchestre : les Silver Beatles. Applaudissements timides au cours d'une tournée en Écosse, et retour à Liverpool. Puis, avec Pete Best à la batterie, ils émigrent à Hambourg et jouent dans les cabarets. Mais, au moment où le succès va leur ouvrir ses portes, des ennuis avec les autorités précipitent leur retour en Angleterre. Après un bref passage à vide, ils jouent le 27 décembre 1960 au *Utherland Town Hall* de Liverpool et provoquent là leur première émeute

A Hambourg, loin de toute influence anglaise, ils avaient pu créer un son bien à eux, inspiré du rock, une manière de jouer très spectaculaire, soutenue par un rythme essoufflant et puissant. L'Angleterre d'alors était à l'heure des Shadows, qui distillaient une musique, certes rythmée, mais sans délire, parfaitement contrôlée et recevable par quiconque. Ne jurant que par Elvis Presley, les Beatles étaient devenus des *rockers* à part entière, avec tout ce que ce terme possède d'espoir mais aussi d'excès.

Pendant l'année 1961, les cinq garçons jouent au *Cavern* de Liverpool, augmentant progressivement leurs cachets, mais ne dépassant pas pour autant l'audience régionale. Avril 1961 : second voyage à Ham-

bourg, marqué principalement de deux événements. Ils changent de coiffure : les cheveux huileux, peignés en arrière, sont ramenés sur le front et la coupe beatles est prête pour faire le tour du monde. Deuxième événement : leur bassiste Stu quitte le groupe, malade, et mourra un an plus tard. C'est donc à quatre seulement que les Beatles enregistrent leur premier disque ; sans grande conséquence pour l'immédiat. La fin de l'année 1961 marque une certaine stagnation du groupe ; l'avenir musical ne s'annonce pas très brillant et le découragement succède à l'espoir. Mais en décembre un jeune disquaire de Liverpool, Brian Epstein, qui les avait remarqués au *Cavern,* leur propose de devenir leur directeur commercial. Après accord verbal, une nouvelle société, la *Nems Enterprises,* est fondée et le premier contrat ramène les Beatles à Hambourg en juin 1962.

Sous l'impulsion de Brian, l'organisation du spectacle – programme, tenue de scène – remplace le désordre et une certaine vulgarité qui les éloignaient autant des Shadows que leur *new sound.* Août 1962, le groupe atteint sa pleine homogénéité en remplaçant le batteur Pete Best par Richard Starkey, dont le jeu devait mieux convenir. Ainsi formés de John Lennon, guitare accompagnement et chant, Paul McCartney, guitare basse et chant, George Harrison, guitare solo et chant, et de Ringo Starr, batterie, les Beatles, après deux tournées désastreuses, vont déchaîner un phénomène qui marquera toute la première partie de la pop-music : la *Beatlemania.*

Pendant trois années, chaque pays qu'ils visitent connaît des scènes d'hystérie collective que personne n'avait pu provoquer jusqu'alors. *She loves you* devient numéro un au hit-parade. Ils participent aux plus grands shows télévisés de la BBC. En public, la

police est nécessaire à leur survie, tant la foule des fans les presse. La mode beatles apparaît : badges, gadgets, vêtements, perruques pour attendre que les cheveux poussent, tout un commerce voit le jour, tandis que la presse fait écho de ce fantastique phénomène de polarisation sociale. En novembre 1963, le cinquième disque, *I want to hold your hand,* est commandé, avant d'être paru, à plus d'un million d'exemplaires. Et, pour la première fois dans l'histoire de la musique, des Anglais vont aller conquérir les États-Unis. Certes, la campagne de publicité qui précède leur arrivée est-elle pour une large part dans le foudroyant succès qu'ils remportent ; mais tout ce qu'ils portent en eux s'annonce comme un renouveau et est accueilli avec un enthousiasme sans borne. Elvis Presley, *the King,* leur *King,* envoie un télégramme de félicitations : l'avant-scène de la musique moderne s'installe en Angleterre pour quelques années.

Commercialement, « l'opération Beatles » est excellente : Sir Alec Douglas Home, le Premier Ministre, se réjouissait de ce succès : « une importante contribution à la stabilité de notre balance des paiements ». Membres de l'Ordre de l'Empire britannique le 12 juillet 1964, accueillis partout avec le même délire, battant tous les records d'assistance du public et de la vente de disques, vedettes de cinéma, devenus des machines à shows et à sous, au faîte de la popularité sinon de leur musique, les Beatles renoncent à la scène en 1966. La mort accidentelle de Brian Esptein, cette même année, marque un tournant profond de leur carrière : d'artistes de variétés de bonne qualité, les Beatles vont devenir des créateurs au génie propre, influençant toute l'histoire de la musique pop jusqu'à leur séparation en 1970, et bien au-delà. Ils n'ont plus à conquérir l'argent ou la gloire. D'ailleurs, cela ne leur suffit plus.

L'expérience de la drogue et l'influence de l'Inde leur ouvrent de nouveaux horizons. Et c'est en 1967 le disque *Sergeant Peppers Lonely Hearts Club Band:* « Après le rythme, le son, la qualité du texte et l'humour, les Beatles avaient rendez-vous avec la perfection. »[1] Avec ce disque, la pop-music devient un genre musical particulier, se distingue des variétés purement commerciales, n'est plus seulement la provocation occasionnelle d'émeutes mais est portée par tout un courant culturel qui voit en elle son expression musicale.

Les Beatles n'ont pas été les seuls à construire ce mouvement. L'apport musical du rock, rajeuni et enrichi par leurs soins, devait recevoir la greffe de l'autre facette de la musique populaire américano-britannique : le folk.

2. **Le folk.** — Bob Dylan représente ce courant dans la mesure où c'est principalement lui qui sera l'interlocuteur du rock vers 1964-1965. Mais il s'inscrit dans une longue tradition qui peut se répartir en deux groupes d'influences.

Le blues est l'expression folklorique de la population noire ; si son évolution moderne l'a transformé en partie en rock and roll, toute une lignée de chanteurs lui a conservé son caractère authentique. Forme musicale et état d'âme tout à la fois, le blues noir imprègne la musique folklorique américaine et, par là même, rapproche le folk du rock. L'interpénétration, même relative, des deux communautés noire et blanche facilite ce contact. D'autre part, le blues noir est de moins en moins noir, surtout dans la spécificité de son inspiration. Mis dans les mêmes conditions – et le sous-pro-

1. Martin Even, Des sonorités nouvelles, in *Le Monde,* 3 décembre 1970, p. 17.

létariat n'est pas un caractère de race –, Noirs et Blancs ressentent des sentiments analogues, le cri noir étant plus profond parce que rattaché à un passé proche et douloureux et à une culture fondamentalement différente. Le rock a privilégié le caractère rapide du blues et la succession de ses accords. Le folk retient d'abord sa plainte lente et ne rend pas rigide son harmonie. Mais l'un comme l'autre puisent à cette source riche une partie parfois large de leur inspiration.

Le second groupe d'influence du folksong en général, et de Bob Dylan en particulier, est beaucoup plus ancien ; car la chanson, art musical populaire par excellence, a de tout temps accompagné les actes de la vie. Ballades, chansons à boire ou chansons d'amour rythment les fêtes, chantent les hommes, applaudissent ou se révoltent, traits fugitifs d'une réalité profonde. Les immigrants irlandais, puis les autres, ont traversé l'Atlantique avec leurs traditions folkloriques propres qui ont évolué sans se perdre, jusqu'à nos jours. Certaines chansons de Bob Dylan viennent de là : une mélodie qui s'effile et revient sans cesse, dans la longue procession de ses couplets.

Woody Guthrie se situe dans cette lignée de chanteurs qui ont donné à la ballade ses plus beaux refrains. La force du texte et la solidité de la construction s'unissent pour nous ouvrir les yeux. Chanteur social, Woody Guthrie l'est tout d'abord par le regard aigu et sensible qu'il porte sur la vie, et aussi parce que ses chansons possèdent la dimension politique de l'homme. Le caractère individuel du blues n'avait jamais permis à celui-ci d'adopter cette étendue sociale que Woody Guthrie confère à la chanson. Il ne s'agit d'ailleurs pas de proclamer une idéologie-message quelconque : la chanson engagée, qui deviendra *protest-song,* constate, condamne, réveille, propose, mais

ne devient pas pour autant l'hymne d'un parti politique. « Deux caractéristiques du style de Woody Guthrie nous paraissent à retenir : d'une part, le déferlement d'idées et de mots que l'on trouve le plus richement exploité dans les textes en prose ; d'autre part, un humour corrosif qui, recouvrant toute l'œuvre, semble servir d'arme de combat pour s'insurger contre la tristesse de la vie. »[1]

En 1961, Bob Dylan chante au hasard de ses voyages des refrains amers qui frappent l'oreille et l'esprit. L'année précédente, à New York, il s'est rendu plusieurs fois auprès de Woody Guthrie mourant dans une chambre d'hôpital. Il a découvert l'œuvre de ce dernier et cette rencontre des deux générations le marque. Dylan enregistre son premier disque en 1961. Puis, en 1962, *Blowin' in the wind,* interprété avec un immense succès par des artistes confirmés comme Peter, Paul and Mary, lui permet d'enregistrer plus facilement ses propres textes. L'album *Freewhelin'* est diffusé en 1963, et, bientôt, Bob Dylan apparaît comme le chantre de la contestation. Aux mélodies de tradition populaire, il ajoute sa poésie acide qui transgresse tous les tabous de la société américaine. La jeunesse, étudiante notamment, reconnaît en Dylan le cri d'interrogation qui l'obsède ; il devient son idole et grave *The times they are a-changin'* en janvier 1964.

Mais, à la fin de cette même année, *Another side of Bob Dylan* annonce la rupture. Dylan refuse le rôle qu'on lui fait jouer malgré lui : son personnage, véritable mythe, incarnation de la jeunesse en colère, le dépasse, va au-delà de l'homme Dylan. Avec honnêteté et sincérité, il abdique devant cette écrasante

1. Jacques Vassal, *Folksong,* Paris, Albin Michel, 1971, p. 117-118.

charge et son inspiration prend un nouvel aspect. Il préfère désormais traiter des thèmes qui le concernent, parler de ses propres problèmes qu'il connaît, plutôt que de prétendre réformer le monde. Personne n'a le droit de juger ce que certains ont appelé une désertion. Peut-être est-ce au contraire une forme de grandeur que de connaître le doute envers soi et les autres, et de refuser par là même le personnage trop rigide dans lequel on est enfermé.

Musicalement, le tournant est également pris. En Angleterre, Bob Dylan rencontre les Beatles et leur musique avec enthousiasme, ce qui va dans le sens de son évolution vers le rock. S'accompagnant d'ordinaire de sa seule guitare et de son harmonica, il apparut au festival de Newport, en juillet 1965, avec une guitare électrique. Peu de fans d'alors comprirent son évolution, et beaucoup pensèrent à une véritable trahison. Mais le premier Dylan se retirait simplement. Avec le second pouvait éclore la pop-music.

III. — Évolution (1966-1968)

En Angleterre, cette première étape de la pop-music voit la coexistence de deux styles : le rock-song et le pop-rock.

1. **Rock-song.** — Le courant développé par les Beatles a pris une extension prodigieuse. Les amateurs des différents pays occidentaux n'ont généralement pas pu suivre les pas des maîtres. Ceux-ci, jusqu'à leur séparation en 1970, restent des créateurs, des innovateurs. Mais, quel que soit le mode de transmission (rêve de *Sergeant Peppers,* retour au rock de l' « album blanc », intelligence d'*Abbey Road* ou dernier adieu de *Let it be),* le style beatles demeure le même. La chan-

son, paroles et musique, exprime l'essentiel de leur génie. L'unité de leurs disques intègre chaque pièce dans l'architecture extraordinaire que l'ensemble construit. Les Beatles ont besoin du texte au même titre que de la musique : le ciselage des mots va de pair avec le raffinement du son. L'expressivité des Beatles passe au second plan dans *Sergeant Peppers.* Ce qui frappe, c'est la perfection : rien n'est de trop et rien ne manque, œuvre d'orfèvres qui allient l'influence de la musique indienne à l'orchestre symphonique de la musique européenne. Mise en place minutieuse mais imperceptible dans le délire qui éclate, qui ruisselle et s'adresse autant à l'esprit qu'au corps. *Sergeant Peppers* est une symphonie à laquelle fera écho un deuxième volet : *Abbey Road.* Entre les deux, en 1968, les Beatles retournent à la source du rock, mais à la lumière de leur expérience précédente : même dans les rythmes les plus traditionnels, leur originalité s'impose.

Avec Bob Dylan, les Beatles ont découvert l'Orient et la drogue. L'expérience mystique qu'ils font de la spiritualité hindoue les éloigne musicalement de la tradition dans laquelle ils sont nés. Aux États-Unis, c'est l'apparition du mouvement hippie et la découverte de la musique indienne – principalement à travers Ravi Shankar. La pop-music anglaise n'est pas étrangère à ce phénomène qui la pousse à acquérir sans cesse une plus grande autonomie, surtout vis-à-vis du blues. C'est ce que symbolise ce courant : l'influence de la musique classique européenne sur la mélodie et l'harmonie va également dans le sens de cette intégration totale. Le rock-song est le descendant direct de la musique classique popularisée et actualisée. Rien de ce qui est son ne doit être étranger, et la bande magnétique devient bientôt un instrument à part entière.

2. **Pop-rock.** — Tout autre est la nature de la seconde famille anglaise de cette période : celle des Rolling Stones et de *l'underground.* On a souvent opposé la force noire des Rolling Stones aux « gentils Beatles ». En fait, il semble que ces deux forces se complètent : la recherche, parfois sophistiquée, des Beatles, le caractère glacé et parfait de leurs morceaux contrastent avec la violence extériorisée et le côté exhibitionniste des Stones. Les uns élaborent une musique de studio très architecturée, les autres rendent vivante sur scène une musique ardente, beaucoup plus spontanée. Au rêve et au délire imaginatif des premiers, correspondent l'agression et la violence pure et magnifiée des seconds. Mais les deux groupes sont parties intégrantes de la pop-music qui repose, pendant cette période, principalement sur eux et ce qu'ils symbolisent.

L'*underground* est un creuset. D'innombrables groupes naissent et meurent dans le sous-sol anglais, apportant une contribution musicale plus ou moins grande. L'importance de la guitare électrique est sans doute ce qu'il faut retenir de ces multiples expériences. Son usage n'est pas nouveau dans la musique moderne : Charlie Christian avait élevé cet instrument au niveau mélodique dans l'histoire du jazz, et Wes Montgomery lui a consacré des plages dont la virtuosité n'a d'égal que l'extraordinaire souffle inspiré qui l'anime. Mais dans le jazz instrumental, la guitare n'est que rarement au premier plan par rapport aux cuivres. La guitare pop, électrifiée, distordue, devient l'instrument essentiel de l'*underground.* A elle seule, voix humaine et souffle de cuivre, elle exprime une bestialité sauvage que l'artiste libère au gré de ses improvisations. C'est là que réside la grande différence entre le rock-song et le rock-underground. Dans le second, ce ne sont plus les mots bien intégrés à une partition

musicale construite qui libèrent l'interprète, mais les vastes développements libres que ce dernier varie à l'infini selon son inspiration profonde comme selon l'atmosphère particulière qu'il ressent lorsqu'il joue. Si les Beatles ont un guitariste solo de grande classe en la personne de George Harrison, celui-ci cependant ne sort jamais du groupe, ne vient jamais sur le devant de la scène ; ses solos sont parfaitement compris – et prévus – par le groupe, seule unité d'interprétation reconnue chez les Beatles.

Le groupe le plus représentatif de ce courant est Cream, dont Ginger Baker tient la batterie, Jack Bruce la basse et Eric Clapton la guitare. Ce dernier, qui sera bientôt surnommé *God,* apparaît déjà à cette époque comme l'un des meilleurs instrumentistes de la musique moderne.

La distinction entre ces deux formes, rock-song et pop-rock, étant montrée, il est nécessaire de faire deux remarques. Tout d'abord, bon nombre de groupes ont illustré à la fois les deux formes, allant de l'une à l'autre et enrichissant l'une des découvertes de l'autre. Le cas des Moody Blues en est l'exemple le plus frappant. Issu du pop-rock, ce groupe est progressivement passé à une pop-music de plus en plus élaborée, qui les conduisit à graver *Days of future passed,* véritable poème symphonique, proche de la tradition classique, et qui fait incontestablement date dans l'histoire de la pop-music.

La seconde remarque est d'ordre économique. Il serait faux de croire que la pop-music est née dans un laboratoire qui serait soit le studio, soit la boîte de nuit *underground.* Pour que les membres d'un groupe puissent vivre, il faut qu'ils vendent et le public, inaccoutumé à l'acoustique pop, réclamait des variétés, sinon de qualité moindre, du moins d'un abord plus facile.

La plupart des groupes ont sacrifié à cet impératif de commerce jusqu'à atteindre une notoriété qui les laisse un peu plus libres. The Who, The Kinks, The Spencer Davis Group (avec Stevie Winwood), The Animals (avec Eric Burdon et Alan Price), Manfred Mann, et bien d'autres, sont passés par ce stade, peut-être nécessaire à leur maturité musicale, obligatoire, de fait, pour leur survie.

3. **Folk-rock.** — « Entre cette révélation symbolisée par l'œuvre dylanesque et l'évolution actuelle, galopante, de la musique pop, se situe une période transitoire, dominée par un style que, faute d'un autre terme, on nomme encore *folk-rock.* »[1] Ce style peut être considéré comme la correspondance américaine des pop-rock et rock-song anglais. Le rapprochement des deux termes folk et rock illustre assez bien le processus de rencontre qui se manifeste vers 1965. Ces deux courants se prolongent d'ailleurs en tant que tels, et il ne s'agit pas de la fusion totale de l'un dans l'autre, mais d'un échange, et, plus encore, de l'apparition d'un genre qui conduira à la révolution pop de la côte ouest des États-Unis, dont le phénomène hippie sera l'expression.

Le folk se caractérise sommairement par un texte riche, accompagné d'une musique destinée à le mettre en valeur, ou, tout simplement, à le faire passer, et qui ne se soucie pas de fioritures, d'arrangements ou autres processus d'orchestration. Le rock est presque à l'opposé : son texte, généralement pauvre, s'intègre par le biais du chanteur, dont la voix est un instrument particulier, à un ensemble orchestral qui privilégie la

1. J. Vassal, *op. cit.*, p. 242.

musique. Si l'on retient la profondeur du texte du premier et les qualités musicales du second, on obtient un résultat qui, en théorie, est remarquable : le caractère poétique et incarné (c'est-à-dire véritablement populaire) du folk trouve, grâce au rock, une expressivité et une instrumentation qui rajeunissent son rythme et élargissent considérablement son auditoire.

Cette union est l'œuvre de Bob Dylan à partir de 1965. Paul Simon et Art Garfunkel sont dès 1965 au cœur de ce style, mais dans la tradition de la chanson de variétés commerciale. L'art subtil de la guitare et les nuances délicates de leurs voix, au service de textes poétiques placés sur des mélodies célestes, les ont conduits au sommet de tous les hit-parades. Plus intéressante pour la pop-music est la démarche de deux groupes : The Byrds et The Band. La proximité de Bob Dylan n'est sans doute pas étrangère à leur assise. Les Byrds ont connu leur premier succès en interprétant *Mr. Tambourine Man* et The Band est l'orchestre qui accompagna Dylan deuxième période. Leur musique est moins fragile que celle de Simon et Garfunkel. Bientôt, ils s'orienteront vers l'intégration du *country and western,* dont Nashville est le temple, et produiront le *country-rock.*

1966 : les Beatles sortent *Revolver* ; en même temps débute en Californie le mouvement hippie et, avec lui, la musique psychédélique dont les Byrds ont été les pionniers. Le terme psychédélique regroupe tout ce qui se rapporte aux domaines inconnus de la conscience et aux moyens pour les sonder ; le *trip* (voyage) s'occasionnant chimiquement (drogue) ou socio-esthétiquement (musique).

4. **Le phénomène hippie.** — Autour de la musique, par elle et en elle, une nouvelle idéologie et une nou-

velle manière de vivre s'extériorisent. Le premier temps est l'accusation et la condamnation des valeurs fondamentales de la civilisation occidentale. Le culte du dollar, l'homme instrument de production et de consommation, les diverses pollutions de l'esprit et du corps, la guerre, le capitalisme comme le communisme sont rejetés totalement. La vieille société moderne ne permet pas à l'homme de devenir créateur, de grandir dans sa dimension spirituelle, d'organiser ses relations dans la non-violence et l'Amour. Un mouvement social naît sur ces bases, en parallèle et en parasite, qui prêche une révolution non seulement politique, mais également intérieure, personnelle à chacun. Les positions ne sont pas uniformes selon les communes qui organisent la nouvelle vie et certains groupes préfèrent la violence à l'artisanat pacifique des autres. Mais, quelles que soient les opinions et les attitudes, la musique reste l'expression du malaise et des espoirs pour cette nouvelle génération qui veut « vivre au lieu de survivre, aimer au lieu de tolérer, sourire au lieu de grincer des dents, marcher au lieu de courir, donner au lieu de vendre, découvrir au lieu d'apprendre, faire l'amour au lieu de faire semblant »[1].

La poursuite de la liberté passe par deux voies, souvent complémentaires : la drogue et la musique. Toutes deux sont créditées de pouvoir libérer les esprits en associant le corps à leur envoûtement. La musique devient un moyen et une fin en soi. L'expression collective de la révolution est elle-même révolutionnaire, et donc politique. Ce cri de libération blesse les oreilles de la société en place qui ne tardera pas à brandir les armes violentes ou voilées de la répression. Des clauses

1. J.-P. Cartier et M. Naslednikov, *L'univers des hippies,* Fayard, 1970, p. 45.

« anti-obscènes » sont ajoutées aux contrats des groupes jugés trop subversifs : Jefferson Airplane, The Doors, Grateful Dead, Janis Joplin, Country Joe and the fish. Musicalement, il ne s'agit pas seulement d'un acte de violence (Jefferson Airplane) ou même la transmission d'un message politique (Country Joe McDonald), mais aussi et surtout d'un fantastique potentiel d'énergie (The Doors) qui se consume fugitivement et se communique à l'assistance en un échange réciproque. Le danger est d'ailleurs là : comment discipliner – c'est-à-dire asservir – la force de cette jeunesse ? Le commerce viendra bientôt aider la répression pour tenter de récupérer ce phénomène culturel. Mais la pop-music est devenue au cours de cette phase un lieu social où mystique, philosophie et politique se mêlent. Une véritable dimension liturgique s'attache à ses côtés, expression religieuse d'une croyance, c'est-à-dire lien spirituel et inter-humain qui conduit à une action (même si l'inaction en est le principe), visant l'homme libre et créateur, épanoui dans une collectivité.

Sans créer de style particulier de musique, le phénomène hippie a fortement contribué à la propagation de l'*acid-rock* d'abord sur la *West-Coast,* puis dans de nombreux pays. Appelé aussi musique psychédélique, l'*acid-rock* tente de reproduire par le son les effets des hallucinogènes ; en fait, il désigne aussi la musique créée sous l'influence de la drogue, notamment du LSD (acide lysergique diéthylamide). Références orientales et électro-acoustique se mêlent dans cette musique du voyage intérieur.

La richesse du texte, c'est-à-dire la possibilité de tout aborder, et la puissance de l'expression musicale issue du blues s'interpénètrent donc. La pop-music apparaît lorsque son expression se particularise, se distingue des autres genres musicaux, et devient un véhi-

cule, porteur d'idées et de valeurs. Aux interrogations d'une jeunesse, et à son besoin de dépense d'énergie, la pop-music apporte une formulation propre et la violence de son expression artistique. La pop-music est le manifeste politique d'une masse non politisée.

IV. — **Panorama (1969-1971)**

La seconde période de la pop-music se présente comme un ensemble de recherches visant non pas à produire une musique particulière, mais plutôt à intégrer tous les moyens techniques de traitement de la matière sonore en vue de l'expression la plus totale. Ici, encore, certains musiciens relèvent de plusieurs styles et rendent difficile une division qui, de toute manière, reste arbitraire. Cependant, à partir de l'explosion hippie et jusqu'en 1971, on peut discerner deux genres fondamentaux dans la pop-music : la pop-music rétrospective et la pop-music prospective, étant entendu qu'il n'y a dans ces deux adjectifs aucun jugement de valeur.

1. **Pop-music rétrospective.** — Cette branche regroupe tous les musiciens qui puisent leur inspiration dans les formes qui ont précédé la musique pop : blues, jazz, rock ou folk. Pour la plupart, il ne s'agit pas de la simple copie des modèles anciens mais de la réunion de leur caractère avec ceux de la pop. Nous parlons ici des genres qui ont immédiatement conduit à la pop-music et qui continuent leur route en parallèle, et non des grands courants auxquels elle puise comme la musique classique européenne ou la musique du Tiers Monde. Certes, ceux-ci sont encore plus anciens, mais leur éloignement même les fait intervenir comme nouveaux dans la musique pop qui les utilise comme éléments de recherche ou de climat, dans une démarche prospective.

A) *Pop, rock et blues.* — Le premier nom qui vient à l'esprit dans cette rubrique est celui des Rolling Stones. Par-delà les modes, ils restent le grand groupe du rock anglais, puisant aux sources du blues des trésors de violence et de sauvagerie. Leur chanteur, Mick Jagger, renouvelle sans cesse l'exploit de magnétiser le public de sa voix et de son corps, soutenu à la perfection pas une assise rythmique solide et puissante. Jusqu'à *Tommy,* le premier opéra pop, les Who étaient proches des Rolling Stones, mais leurs expériences suivantes les en ont éloignés pour les rapprocher de la pop-music prospective, du moins dans leurs enregistrements.

Au-delà des Stones eux-mêmes, dont la popularité et la longévité les protègent des coups du sort, il y a Led Zeppelin et le *hard-rock* (issu des Who et de Jeff Beck). Premier à avoir pu détrôner les Beatles au titre du meilleur groupe pop mondial – il est vrai, après la séparation de ceux-ci -, Led Zeppelin possède deux atouts maîtres : la voix de Robert Plant et la fantastique guitare de Jimmy Page. Devant l'ascension des décibels et la place primordiale du duo guitare solo-chanteur, le public demeure fasciné, porté par une énergie souvent assourdissante et par un show de plus en plus théâtralisé. Cette musique place la puissance avant l'innovation. Car, à part les groupes cités et quelques autres, notamment les Doors aux États-Unis, les musiciens de cette branche se contentent trop facilement de virtuosité (Ten Years After et Alvin Lee, son guitariste), ou d'effets mélodiques faciles (Deep Purple). Certes, leur audience auprès du public est considérable et leur fonction sociale n'est pas en cause, mais leur vélocité ou leur technique de l'effet pallient souvent leur inspiration.

La démarche du pop-blues est voisine, mais les résultats diffèrent assez nettement. On peut citer, à

l'origine, John Mayall qui a formé un grand nombre des musiciens de la pop-music anglaise, comme Eric Clapton ou Mick Taylor. La tradition du blues, après un léger essoufflement, retrouve d'ardents défenseurs. Eric Burdon, des ex-Animals, participe à certaines sessions du blues-band War, et chante à tout le monde son regret de n'être pas noir avec une chaleur et une intensité qui ne sont pas sans rappeler le *feeling* des chanteurs de rythm' and blues. Deux autres personnalités se situent sur le même plan : Richie Havens et Joe Cocker. Le premier, proche de Bob Dylan et de la tradition folk, s'accompagne de peu d'instruments (deux guitares dont la sienne, basse et percussions), tandis que le second préfère un orchestre luxuriant de timbres ; mais tous deux, le Noir et le Blanc, ont en commun une expressivité profonde, un son qui sort des entrailles et une puissance d'interprétation, de leurs œuvres comme de celles des autres, qui les placent au tout premier rang des chanteurs de blues et de pop à la fois. Sans oublier Stevie Winwood ou Johnny Winter qui distillent aussi bien le blues avec la guitare qu'avec la voix.

Tous ces hommes, qui sont très près de l'expression noire, trouvent une correspondance féminine en la personne de Janis Joplin. D'une puissance vocale exceptionnelle et cependant disciplinée, elle réussit à marcher sur les pas de Bessie Smith, jusqu'à sa mort en 1970. Par certains aspects, Ten Years After se rapproche de cette *blues line* plus que du *hard-rock*. Les accents *bluesy* se dégagent parfois de la guitare d'Alvin Lee, lorsqu'ils ne sont pas étouffés par la luxuriance. Mais la musique de TYA, même prolixe, reste du rock-blues pur et vivant. L'influence du blues se retrouve aussi chez certains groupes anglais comme Jethro Tull, dont Ian Anderson, le flûtiste et âme du groupe, a

écouté d'une oreille attentive Roland Kirk, musique tour à tour délicate et violente, qui donne cependant l'impression de tourner un peu en rond. La rencontre du groupe américain Canned Heat avec le grand guitariste-chanteur de blues John Lee Hooker, en 1970, est l'illustration probante des liens étroits que peut avoir une certaine pop-music avec la tradition noire américaine.

B) *Pop et folk-rock.* — Alors que la survie du rock-blues est surtout l'œuvre des Anglais, le folk-rock et le country and western demeurent de tradition américaine. Le folklore continue mais se distingue de la musique pop sur les deux continents. Joan Baez, Judy Collins, Leonard Cohen, Tom Paxton ou Phil Ochs ne sont pas des artistes pop, même si les deux musiques ont des liens parfois étroits (comme chez Donovan par exemple). Les deux styles de cette branche oscillent entre l'électrification ou non de la guitare. Avec des guitares sèches, proches du folk et du country and western, dont Johnny Cash reste le plus grand représentant, Crosby, Stills, Nash and Young, réunis ou séparés, composent une musique paisible et raffinée, à l'image d'une campagne californienne de l'enfance. Le travail des voix est remarquable et le contact direct et subtil.

Direct et franc, tel est le caractère de l'autre versant, celui de la guitare électrique, celui de Creedence Clearwater Revival. Contrairement au *hard-rock* urbain et agressif, le *country-rock* sent bon la terre, œuvre de paysans, travail solide et sans inutilités. Ne dédaignant pas puiser dans le répertoire du rock and roll, CCR le dépoussière jusqu'à lui faire regravir la pente du succès commercial, premier élément d'un renouveau du rock qui réanimera la pop-music s'essoufflant commercialement (1969-1970). CCR réunit la technique du rock

avec la bonne odeur de feu du folk : musique des champs qui s'urbanisent et musique des villes qui regardent la campagne avec nostalgie.

C) *Pop et jazz.* — La limite de l'un avec l'autre ressemble à ces fleuves frontières dans lesquels chaque peuple riverain pêche : personne ne sait de quelle nationalité est le poisson. Pourtant, il existe des ponts qui font le passage de l'un à l'autre côté. La musique de ces groupes-ponts peut sembler prospective au pop-fan n'ayant pas suivi l'évolution du jazz, mais elle relève en fait du compromis de deux techniques. Dans cette section, il ne s'agit pas du free-jazz qui présente bien évidemment des caractères prospectifs, mais du jazz en tant que genre musical ayant privilégié des éléments mélodiques, harmoniques et rythmiques particuliers. Instrumentalement, c'est l'introduction des cuivres dans la pop-music et leur systématisation par certains orchestres qui font apparaître cette branche.

Chicago Transit Authority, devenu simplement Chicago, est un pont tendu du côté pop. Du jazz, ce groupe possède la section harmonique qui éclate avec brio et vigueur, mais les fortes personnalités de Terry Kath, guitariste du groupe, et de Robert Lamm, organiste-chanteur, interdisent toute tentative de traversée.

Blood, Sweat and Tears est un pont suspendu : ses musiciens, plus âgés que ceux de Chicago, sont issus du jazz dont ils possèdent la technique de façon éblouissante. La guitare s'efface, comme les autres instruments, derrière l'ensemble. Le caractère pop apparaît surtout dans le BS&T au niveau du texte et au niveau mélodique, car arrangements et chorus témoignent du jazz à part entière. BS&T et Chicago ont une prédilection pour la mise en place. Machines à l'horlogerie compliquée mais bien huilée, tous deux atteignent une forme de

perfection qui les rend relativement froids, surtout le premier. Al Kooper, qui est à l'origine de ceux-ci, avait transmis au groupe une flamme très tonique ; le second souffle semble difficile à trouver.

Près d'eux, ces deux groupes ont une leçon magistrale en la personne de Miles Davis, le pont tendu du côté du jazz. Celui qui avait été le leader du Cool voit naître la pop-music avec intérêt. Son inspiration s'imprègne avec intelligence du courant pop auquel il apporte son extraordinaire sonorité. « Dans le monde du jazz moderne, Miles Davis représente l'authenticité et la pureté. » « Image-même de l'artiste sans complaisance »[1], le grand trompettiste fut avant tout un musicien libre d'aller où bon lui semblait, même aux limites de la *progressive pop.*

2. **Transitions.** — Entre la pop-music rétrospective et la pop-music prospective, il y a tout d'abord les groupes qui ne sont ni l'un ni l'autre (ou un peu des deux à la fois). C'est une catégorie sur laquelle il n'est pas nécessaire de s'attarder longuement. Un dessin de Serge Dutfoy[2] illustre bien ce que nous voulons dire : on peut y voir un guitariste faisant un solo, démarrer « à la Eric Clapton », ajouter « un rien de raga indienne » et « un petit passage flamenco », enchaîner « sur huit mesures à la Wes Montgomery » et placer une « page classique » inspirée de Bach avant de terminer par le « délire free à volonté... pour les progressistes » ! A l'animateur radio qui l'interviewe, il déclare pour finir ce morceau d'anthologie : « Avant tout, c'est une musique sans concession ! »

1. L. Malson, *Les maîtres du Jazz,* coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF, 5e éd., 1966, p. 117.
2. *Rock and Folk,* n° 43.

Une autre branche transitoire est constituée par les groupes du voyage de la West-Coast, qui au cours de cette période étendent largement leur auditoire à l'ensemble du monde pop. Que le voyage soit psychédélique (*trip* à travers la conscience) ou politique (appel à la révolution), il passe d'abord par la musique de cette Californie qui remplaça Liverpool comme haut lieu de la pop-music. Le modèle musical s'érige sur une base très conventionnelle (hard-rock, blues, folk) à laquelle s'ajoutent des sonorités très proches de la pop-music prospective. La drogue, conditionnement chimique du voyage, a trouvé une correspondance musicale en l'acid-rock, musique psychédélique et électronique par essence, dont Jefferson Air plane, Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service ou Electric-Flag sont les porte-parole. Sa propagation accompagnera souvent celle de ce style de musique, tandis que Country Joe and the fish divulgue plus fort encore que les autres son message politique.

Message révolutionnaire aussi que celui des groupes de Detroit dont l'atmosphère agressive est traduite en une musique très violente, peut-être la plus violente de cette époque : The Stooges, MC5 (Motor City), The Frost, délires de cris angoissants issus directement de l'enfer de la ville industrielle. Volontairement, ces groupes vont encore au-delà de la violence, jusqu'à l'excès. Comme nous venons de le voir, ces groupes transitoires musicalement ne sont pas d'une moindre importance : ils représentent peut-être la nervure du courant pop au sens où les nerfs sont à fleur de peau, là où apparaît toute contradiction et où s'exprime l'énergie la plus à vif, celle de la révolte totale.

Cette expression souffrante et ce cri de mutilé ont eu un nom qui, à lui seul, constitue la troisième phase transitoire : Jimi Hendrix. Ce musicien noir a transformé

radicalement la guitare. Pénétré de toutes ses fibres par le blues qui l'habite, il rencontre l'électroacoustique et les nouveaux horizons de la matière sonore ; il en repousse les limites de façon considérable. Incarnation de la musique qu'il sert avec une énergie et une fougue quasi mystiques, Jimi Hendrix libère des torrents de sons distordus arrachés à lui-même. Lié physiquement à sa guitare, il s'enivre de cette liberté que, seule, permet la musique, et que la drogue provoque parfois dans son cas. Il meurt en 1970, d'une overdose de stupéfiants et d'avoir vécu trop intensément son énergie puissante mais désespérée.

3. **Pop-music prospective.** — La pop-music prospective naît de la confrontation des éléments de la musique pop avec une autre tendance de la musique actuelle ou de l'utilisation d'un traitement radicalement différent de la matière sonore. Ici encore, la pop-music se présente comme un carrefour ; mais, à la différence de la partie rétrospective qui rassemble davantage les influences que les particularités techniques, la branche prospective ne recule pas devant la fusion des moyens. Nous ne voulons pas entrer dans le débat qui oppose jazz et free-jazz, musique contemporaine et pop-music. Au-delà des innombrables controverses, nous assistons à la naissance d'un nouveau langage musical au confluent des trois courants, et c'est ce qui nous semble à retenir. De très nombreux styles vont se développer à partir de la technique du *crossover,* c'est-à-dire du croisement entre deux familles qui ne s'étaient pas encore rapprochées.

Jazz et free-jazz sont d'origine et d'expression essentiellement noires et la finalité du second se détermine en partie politiquement. A l'inverse de ce courant quasi racial, la musique contemporaine se place dans la tradition de la musique savante. Le rapprochement

de ces deux genres paraît d'autant plus impossible que le premier est axé sur le *feeling* alors que le second l'élude volontiers. Leur convergence se situe au niveau de leurs publics respectifs : tous deux sont restreints mais indéfectibles.

Face au free-jazz en équilibre instable et à la musique contemporaine en quête d'elle-même, la pop-music serait vite classée parmi les parents pauvres de la musique, « les variétés », si ce n'était d'une part l'exigence de son public et, d'autre part, la force de son enthousiasme délirant, qui la porte à tout tenter, même le pire, pour atteindre parfois le meilleur. La situation intermédiaire qui est la sienne lui permet de puiser d'un côté comme de l'autre, de temps en temps des deux à la fois, débouchant sur des tentatives qui, pour être hybrides, n'en sont pas moins très inventives.

Du côté jazz, Miles Davis, déjà cité, s'inscrit ici en lettres d'or ; l'Art Ensemble of Chicago ou Sun Ra ont attiré de plus en plus le public de la pop, de la même façon que Ravi Shankar et la musique indienne. Des guitaristes comme Larry Coryell ou John McLaughlin sont appréciés des amateurs de jazz comme des amateurs de pop-music. Les rythmes africains ou latino-américains (José Feliciano), les harmonies orientales se côtoient et se répondent.

Mais sans négliger l'apport du Tiers Monde, qui se retrouve au niveau des thèmes, la pop-music reste une expression occidentale. Musique concrète et pop, *Ceremony,* l'expérience de Pierre Henry et des Spooky Tooth, pour intéressante qu'elle soit, révèle les difficultés d'une rencontre trop systématique. Il en est de même quant à l'adjonction d'un orchestre symphonique à un groupe pop. Lorsque les Beatles font appel à l'ensemble classique, ce n'est pas une juxtaposition : l'orchestre devient instrument pop, s'intègre dans l'unité musicale

et jamais n'apparaît en tant qu'élément se suffisant à lui-même. Procol Harum, ou la décadence sophistiquée, procède de même avec une intelligence et une sensibilité musicales aussi raffinées que celles des textes de Keith Reid. Mais lorsque The Nice *(Five Bridges)* ou Deep Purple *(Live concert at the Royal Albert Hall)* jouent avec un grand orchestre, l'artifice relevé dans *Ceremony* apparaît. La tendance de la pop-music à tout introduire dans ses tentatives permet toutes les audaces, mais aboutit parfois à des œuvres mort-nées.

Keith Emerson, leader et organiste de Nice, puis associé à Greg Lake et à Carl Palmer (ELP), King Crimson ou Caravan ont compris ces pièges et, si leur inspiration (surtout mélodique comme Procol Harum) est de tradition classique, les apports harmoniques et rythmiques sont pop à part entière. L'assimilation a eu lieu et est dépassée par une créativité fondée sur elle : ces musiciens semblent avoir tout entendu, être les instruments d'une gigantesque symbiose où le classique, le jazz, le rock, le folk sont présents, mais en filigrane, s'effaçant devant une nouvelle perception du son, langage nouveau que vient multiplier l'électroacoustique.

Les montages sonores de Frank Zappa et des Mothers of Invention (collages magnétiques interférant un morceau avec des sons et bruits divers de l'environnement urbain) ont fait de lui un maître de la bande magnétique pop. Hawkwind, Pink Floyd, Soft Machine et les autres groupes cités plus haut intègrent complètement l'électroacoustique.

V. — **Génération 2 (1972-1977)**

Dans les années qui suivent la séparation des Beatles, la pop-music a vécu une sorte de dispersion. Les grands musiciens (Eric Clapton, Nicky Hopkins,

Leon Russell) participent à des sessions ponctuelles, les grands groupes (Rolling Stones, Who, Pink Floyd) poursuivent leurs démarches respectives, s'appuyant fréquemment sur leurs propres tournures de style. Les limites de l'univers à explorer semblent avoir été atteintes : la période de création avait découvert les terres inconnues, la seconde génération (Genesis, Elton Jones, David Bowie), loin d'en repousser les frontières, va davantage se consacrer à l'aménagement et à la décoration intérieure.

Les musiciens des années soixante avaient été témoins de la formation et de l'expansion du mouvement pop, ceux des années soixante-dix le vivent immédiatement à la fois sur le mode international et sur le mode de la consommation. Les productions marginales n'échappent plus au statut de marchandises culturelles.

Tout un public nouveau ne se sent pas directement en phase avec une musique pop parfois trop sophistiquée à son goût. Le rock revient alors massivement sur le marché. D'une part un *hard-rock* de plus en plus *hard* et qui deviendra *heavy metal* bientôt (Black Sabbath, Slade, Aerosmith, Blue Oyster Cult, Kiss, J. Geils Band, Nils Lofgren, Ted Nugent, Lynyrd Skynyrd...), fondé sur les voix vociférantes et les guitares saturées et qui actualise la musique de la metropolis occidentale. Mais aussi le rock'n'roll des origines, celui de Chuck Berry et des pionniers qui font alors un grand retour en force sur le marché du disque comme sur scène.

A l'origine, le rock est l'expression d'un courant populaire jeune, de milieu social économiquement faible ou moyen, souvent de pratiques marginales (blousons noirs et délinquance de quartiers). La *rock'n'roll attitude* réunit la « bande » autour de

valeurs viriles et d'objets-culte : moto et cuir. Le développement du rock par la pop-music, en même temps qu'un enrichissement musical certain, a également étendu ses références sociales jusqu'à recouvrir un public large et diversifié. Bien orchestré commercialement, le retour du rock'n'roll correspond aussi à un désir de radicalité et de clarté de l'expression. A l'opposé des recherches sonores de certaines branches pop, le rock propose une musique facile d'accès et très dansante. En même temps, il est rappel de l'origine et pose l'expression musicale dans une histoire. A partir de là, la planète rock ne perdra plus la mémoire et conservera toujours disponible pour les nouvelles générations les témoignages de ses principales sources.

Après le phénomène hippie et l'ascension de Jésus au hit-parade des comédies musicales *(Jesus-Christ Superstar, Godspel)*, tout un courant de la mystique musicale se laisse séduire par la décadence et Satan. Les formes musicales ne sont pas originales mais les textes et surtout la mise en scène contribuent à donner de la présence à un decorum outrancié *(gothic-rock)*. Sans se limiter au fantastique théâtral spectaculaire, une veine proche rassemblera quelques années plus tard des groupes ouvertement racistes ou se réclamant de l'idéologie nazie.

Au cours des années soixante-dix, toute la pop-music développe sa théâtralité : David Bowie, The New York Dolls... se travestissent, se maquillent, jouent sur l'ambiguïté des sexes, Alice Cooper place dans son décor serpents, feux, fumées de couleur, draperies... Les pop-stars (Marc Bolan de T. Rex, Lou Reed) tiennent leur public dans une distance de plus en plus médiatisée. Après le contact familier entre salle et scène, vient le fossé du spectaculaire insolite et l'inaccessibilité du héraut glorieux.

La présentation de l'historique dans une ligne évolutive alternant les branches et les groupes ne doit pas masquer une réalité profonde de la pop-music et des musiques rock. Chacun des styles évoqués, même ceux de la première période se maintient en tant que tel, vit et produit. Les publics se spécialisent, s'interpénètrent ou s'isolent selon l'apparition ou la réapparition d'un courant sous les feux de l'actualité. En dessous de la surface commerciale de masse, il existe tout un monde de trouvailles et de retrouvailles musicales qui nourrissent la rock-music en profondeur et qui la décentralisent. C'est grâce à cette extrême diffusion de la production et de la consommation que le rock a su établir une correspondance profonde entre musique et société.

La spécialisation est l'une des caractéristiques majeures des années soixante-dix. Au niveau des musiciens comme du public, le cloisonnement devient de plus en plus étanche. Le choix des instruments et des techniques, les références musicales, les thèmes abordés nécessitent pour l'auditeur une culture particulière, *jazz-rock* (Weather Report) ou *progressive pop.*

D'autres cultures se font entendre, débordant largement leur terre d'élection, comme le *reggae,* originaire de la Jamaïque, que Bob Marley et Peter Tosh vont internationalement promouvoir d'abord auprès des communautés noires, puis sur un public de plus en plus large.

De l'autre côté de l'éventail, loin d'une expression ethnique, se situe la *cosmic-music,* fondée sur les nouveaux potentiels techniques. Principalement représentée par les musiciens allemands, Ash Ra Temple, Tangerine Dream, Klaus Schulze... elle s'inscrit dans la lignée de la musique progressive en se consacrant à la lutherie électronique. Les synthétiseurs et tous les moyens d'action de la chaîne électrophonique, de la

source au mixage, permettent de créer une musique de climats, fortement onirique, tentant la mise en sons du voyage intérieur. Cette musique, souvent qualifiée de « planante », flirte à l'occasion avec la musique répétitive américaine (Terry Riley, Philip Glass...) qui conquiert alors une audience proche. Face à l'extraordinaire richesse des moyens d'action sur le son, la tentation est grande de survaloriser le stade de l'effet (Krafwerk) ; maîtrisées, ces possibilités inaugurent un champ fantastique d'images neuves.

VI. — Punks et New Wave (1977-1982)

Dans une société doutant d'elle-même et économiquement en crise, le mouvement *punk* éclate en 1977 et offre sa voix violente et provocatrice à tous ceux qui n'ont plus rien à perdre sans avoir l'espoir de rien gagner. Car à la différence des messages politiques parcourant antérieurement la pop-music, les punks ne revendiquent plus : *No future* clament-ils. Leurs actions veulent être destructrices, irrationnelles, perverses. Sex Pistols, Jam, Clash, Damned, Ramones, Dictators, Television... ridiculisent les rituels contemporains tout en étant eux-mêmes manipulés par une magistrale campagne publicitaire. Plus bruyants que musiciens parfois, ils ont redonné à la musique un rôle qu'elle semblait avoir perdu : l'intervention à vif sur le social. Sans s'installer durablement comme courant musical, le *punk* a porté à l'incandescence une tradition qui parcourt toute la rock-music et qui allie la protestation et la provocation. Plus ou moins politisés, ces cris de révolte ont été *protest-songs, hard, punk, rap, trash* ou *grunge* dans les années quatre-vingt-dix. Chaque style à sa manière réinvente le brûlot sonore d'un moment social.

Contrebalançant ces expressions exacerbées, d'autres courants témoignent de l'aplanissement des relations entre musique et société qui ne débouchent plus sur la remise en cause radicale mais sur l'aménagement du présent. S'enchaîne une suite de modes préoccupées de leurs images de marque et offrant de multiples propositions d'identité aux consommateurs. Les styles vestimentaires et les coiffures s'affrontent et se démodent sur fond de *disco,* internationalisé par le film *Saturday Night Fever* (1978), musique de danse poussant la métronomie jusqu'à la caricature (grosse caisse frappant tous les temps et charleston à contretemps).

Moins systématique et plus inspiré, le *funk* (Stevie Wonder, Earth, Wind and Fire...) affirme la permanence des racines noires de la rock-music. Toute une partie du public, qui comprend maintenant plusieurs générations et traverse de nombreux pays et groupes sociaux, est sollicitée par une musique de grande consommation, extrêmement bien construite et bien intégrée (Eagles, Supertramp, Pat Benatar, Dire Straits, Fleetwood Mac...), avec des variantes comme le *country-rock* (Emmylou Harris, Linda Ronstadt), le *reggae-rock* (Police), ou encore le *rockabilly,* style des débuts du rock'n'roll que réactualisent Strays Cats.

Tandis que le *hard* poursuit son durcissement (Van Halen, Ian Dury, AC/DC), que bon nombre de musiciens ont disparu (Elvis Presley, Marc Bolan, Keith Moon, Bob Marley, John Lennon, entre autres) et que certains imperturbables continuent leurs routes (Frank Zappa, The Rolling Stones, Bob Dylan, Rory Gallagher, Pink Floyd, Bruce Springsteen, Brian Eno), la *new wave* apporte un souffle nouveau redonnant à la musique pop un enthousiasme qu'elle avait un peu oublié en devenant majeure. The Cure, Blondie, XTC, Joe Jackson, Elvis Costello, Patti Smith, Mink

DeVille, ou encore Nina Hagen, représentent la part brûlante de ce renouveau ; l'autre courant, la *cold-wave* (Joy Division, Cabaret Voltaire, The Residents, Talking Heads, Pere Ubu, Tuxedomoon) propose dans le mélange des genres et le travail du studio un nouveau rapport à la musique. Ne voulant plus changer le monde, la rock-music tente de se changer la tête.

VII. — Les années quatre-vingt : rap, rock-business international et world-music

A partir des années quatre-vingt, tout en poursuivant le développement de ses principales branches, le rock va servir d'assise à de nouvelles expressions qui prendront vis-à-vis de lui de plus en plus d'autonomie. Le rap et la culture hip hop apparaissent aux États-Unis, en Angleterre et en France, reliés aux mondes des banlieues, des minorités ethniques ou sociales que fragilisent le libéralisme et la progression du chômage. Le DJ *(disc-jockey),* devenu MC (maître de cérémonie) lance un flux de paroles versifiées sur des rythmes de *break dance.* De plus en plus distinct du rock, le rap mérite à lui seul une étude spécifique.

La musique disco des années soixante-dix laisse place à la *dance,* musique du défoulement corporel qui propose avant tout une immersion physique dans le sonore. Plusieurs courants balisent le genre : la *house,* du nom d'un club de Chicago *the Warehouse,* mélange de musique noire et de pop synthétique, la *techno,* qui apparaît vers 1985 à Detroit et qui repose sur les synthétiseurs, les échantillonneurs et les boîtes à rythme, systématisant les recherches électroniques de Kraftwerk, Human League ou Depeche Mode. Le musicien s'éclipse derrière le sonorisateur qui compose son

propre climat à partir de manipulations d'enregistrements existants. Les *rave-parties,* souvent clandestines, rassemblent pourtant des foules autour de cette pulsion brute qui vide la tête et de la consommation d'*ectasy.* Quand la drogue des hippies était censée faire découvrir de nouveaux mondes, celle de la fin du siècle se veut un appel à l'oubli. Mais les dérives de l'une comme de l'autre conduisent invariablement à la mort.

Les années quatre-vingt sont également marquées par un double mouvement : la planétarisation commerciale et la *world-music.* Michael Jackson ou Madonna s'imposent à l'échelle du globe. Leurs disques paraissent dans tous les pays à la même date et leurs tournées sont conçues mondialement. Les stars de la pop-music avaient déjà connu des succès internationaux, mais il s'agit là d'une ampleur sans précédent. Au même moment, la même musique s'impose dans le monde comme unique source : vision unificatrice et totalisante à la fois.

A cet uniforme sonore, fait pendant le concept de world-music lancé en 1987 et qui rassemble tous les folklores particuliers lorsqu'ils rencontrent la rock-music. Le label de Peter Gabriel *Real World* s'est spécialisé dans ces découvertes et rencontres qui branchent les oreilles sur des minorités sonores et des langages originaux du Nord et du Sud, de l'Est et de l'Ouest. Le rock s'est toujours nourri de rencontres au cours de son histoire et ces ouvertures vers « la sono mondiale » sont souvent très séduisantes. La question se pose néanmoins de l'intégrité d'une expression fragile face au bulldozer rock et à son charme commercial. La découverte peut céder le pas au risque du nivellement.

Les musiques de « fusion » procèdent d'un principe voisin : tenter un mélange entre deux genres musicaux soit proches, soit nullement prédisposés à la rencontre.

Ainsi éclosent la *techno-funk,* le *trash-metal,* la *disco-soul* ou encore le *flamenco-rock.* L'éclatement en courants de plus en plus spécialisés disperse les auditeurs en une multitude de chapelles relativement étanches entre elles. Le fan du *ska,* première forme du reggae se démarque de son voisin *rasta,* ou encore du *raggamuffin* qu'il jugera trop proche du *rap.* Signes vestimentaires, pratiques collectives rituelles, l'adhésion à un genre est aussi marque d'identité.

VIII. — Les années quatre-vingt-dix : grunge, revivals, voix du Sud et techno

Nirvana sort *Nevermind* en 1991, véritable manifeste existentiel pour un public de plus en plus jeune. Le *grunge* se répand dans le monde occidental, contrepoint à un cadre de vie lisse et aseptisé, négation par l'apparence. Le suicide de Kurt Cobain en 1994 témoigne de la dimension tragique de ce qui ne fut parfois vécu que comme une mode.

Déjà amorcé au cours des années quatre-vingt, le processus de renouvellement permanent des styles au faîte de l'actualité s'épuise à inventer de nouvelles formules en tous genres : *garage, jungle, trance goa, trip-hop, new jack, new age, ambient, dream...* Les courants se succèdent et se démodent, puis soit disparaissent, soit se cantonnent à leur réseau d'identification. Pour lancer sans cesse des nouveautés, certains revisitent avec talent le patrimoine proche : The Strays Cats les années cinquante, REM les années soixante, et Lenny Kravitz les années soixante-dix. Ces *revivals* actualisent les figures caractéristiques du style de référence et leur font bénéficier de l'évolution sonore technologique. Aucun courant n'est à l'abri de ces reformulations et la plupart des grands groupes connaissent, selon le cas, des plagiaires,

des imitateurs ou des disciples. Ces *revivals* affadissent parfois leur modèle en un rock *middle of the road,* c'est-à-dire pour tout public dont le *easy listening,* musique « facile à écouter », qui trouve son meilleur cadre d'écoute dans les supermarchés.

Lié à une certaine stagnation de l'inspiration anglo-saxonne et aux ouvertures d'écoute proposées par la *world-music,* tout un ensemble de voix du Sud, notamment d'Afrique, qui étaient déjà présentes dans le monde rock, élargissent considérablement leur audience au cours des années quatre-vingt-dix : Mory Kante, Salif Keita, Fela, Geoffrey Oryema, et le *raï* maghrébin de Khaled.

Tandis que le rap poursuit sa progression et tente de remuer autant le mental que le physique, la techno vise le défoulement pur et se démultiplie en *hardcore, speed-core, gabber...* selon les pays et les nuances technologiques de ses expressions.

La galaxie rock éclate de plus en plus en des formes qui visent à l'indépendance, mais qui ont toutes une dette vis-à-vis de la pulsation binaire de base qui, depuis un demi-siècle, rythme le cœur de la planète.

Chapitre II

MUSIQUE

« This is my story
So let the music be my true voice. »
John Mayall.

I. — Structures musicales

1. La matière sonore.

A) *Le son.* — Au départ, la base instrumentale de la musique pop se compose de trois guitares (solo, accompagnement, basse) et d'une batterie, formation type des groupes de rock. Les influences extérieures accroissent le nombre et la variété des instruments, si bien que l'on peut dire qu'il n'y a pas d'instrument qui n'ait jamais été utilisé par la musique pop à ce jour. Mais, généralement, le son propre des instruments n'est pas conservé. L'électrification, qui avait assuré le renouveau du rock par la guitare, a gagné même le piano, les cuivres, ou la batterie. La dimension électroacoustique accentue le fait que l'instrument n'est plus considéré comme ayant un son particulier, mais comme un générateur de bruits que le musicien canalise selon son inspiration du moment. L'emploi des

pédales de distorsion, d'effets spéciaux ou de bande magnétique contribue à particulariser chaque élément sonore jusqu'à lui ôter sa valeur de note – c'est-à-dire un son ayant une hauteur dans l'échelle de la gamme et une durée particulières –, le bruit restant le seul matériau.

Alors que la musique classique recherchait la beauté et la pureté esthétiques, que le jazz privilégie l'expressivité, la pop-music, tout en se servant de ces deux aspects de la matière sonore, tente avant tout d'être énergie, force. Elle veut être expression d'un pouvoir : sa violence n'est que la flambée temporelle de cette énergie. Cette soif de libération totale jusqu'à l'absolu est la base de toutes les tentatives de traitement du son. Dans la répartition du spectre sonore, ensemble des sons perceptibles à l'oreille humaine, la dominante des sons graves (guitare basse et percussions) accompagne généralement le rythme. L'assise et la profondeur du grave par rapport à l'aigu ou au médium, plus directement parlants et plus proches des bruits quotidiens (voix humaine notamment), expriment parfaitement cette notion de puissance. « Le mur » dit-on parfois en désignant les sons graves d'un orchestre, et le terme n'est pas trop fort : le grave, c'est la fondation, ce sur quoi reposent et dans lequel se récupèrent les brouillards du médium ou les cris hystériques de l'aigu.

L'instrumentation électronique et l'insistance rythmique grave ont sans doute modifié la sensibilité acoustique de l'auditeur, en même temps que la démarche créatrice des musiciens. L'exemple de la musique indienne est à cet égard révélateur. L'influence de l'Inde – qui s'est surtout exercée à travers Ravi Shankar – a transformé la structure même des morceaux en permettant le dépassement de la forme classique du rock and roll (tonique, sous-dominante,

dominante, tonique), au profit d'une base plus souple, composée parfois d'une seule série de notes, libres entre elles, et que l'artiste manipule à sa guise. Les ragas indiens influencent par leur rythme et leurs instruments le rock. *Within you without you* de George Harrison (The Beatles, *Sergeant Pepper's*) illustre bien le raga-rock, insistance de quelques notes qui expriment un état d'âme et qui, par leur répétition, doivent communiquer ce même état à l'auditeur. La notion de vibration prend une grande importance. La matière sonore devient une onde qui se propage, acquiert une autonomie propre agissant aussi sur le musicien, telle série de notes appelle telle autre série, et ainsi de suite.

D'une façon générale, les musiques rock se jouent très fort. Toute la matière sonore n'existe que dans la puissance sonore, souvent jusqu'à l'excès. Les amplificateurs et les sonorisations, augmentant leur potentiel de watts, le nombre de décibels atteint et dépasse parfois le seuil supérieur d'audibilité de l'oreille humaine. Les espaces à sonoriser sont très vastes et nécessitent l'accumulation de matériel, mais même dans une salle aux dimensions restreintes n'importe quel groupe joue fort, comme si l'énergie se développait en partie grâce au volume sonore déplacé. Le bruit est l'une des composantes du milieu urbain et industriel. Sa reprise comme une force sauvage, plus ou moins domptée, témoigne de son pouvoir et de son emprise.

B) *L'improvisation.* — Tous les éléments déjà cités, et principalement le mélange entre inspiration orientale et électronique, vont dans le sens d'une libération de plus en plus grande vis-à-vis d'une quelconque théorie musicale. La maîtrise de l'instrument, plutôt que la seule virtuosité, demeure cependant nécessaire à l'exécution. La virtuosité est presque un élément cons-

titutif du jazz, car le son et l'interprète se confondent souvent et ce dernier met tout en œuvre pour atteindre son indépendance sonore, y compris et surtout la vélocité. La possibilité de choisir son instrument et son propre son permet au musicien pop de n'être pas l'esclave de la rapidité. D'ailleurs, la virtuosité seule devient vite lassante, et, mis à part l'enthousiasme des gens-qui-n'arrivent-pas-à-faire-ce-qu'il fait, le virtuose-façade ne suscite pas de communication vraie. Les Beatles ou Creedence Clearwater Revival peuvent être présentés ensemble sur ce plan : ni l'un ni l'autre groupe ne font appel à la virtuosité pure ; non par manque de technique, mais parce que dans les deux cas la précision et l'économie sont les meilleurs garants de l'efficacité. Mais dans ces deux groupes la part d'improvisation est nettement délimitée. Pratiquement inexistante pour les Beatles, elle apparaît faiblement, par rapport à d'autres, chez CCR et toujours, dans ce cas, enserrée dans la structure du rock le plus classique, et donc le moins ouvert.

Car la virtuosité va souvent de pair avec l'improvisation. Celle-ci peut être définie comme la variation qu'un musicien brode autour d'un thème, soit qu'il paraphrase la mélodie d'origine, soit qu'il invente un motif nouveau, mais généralement sur la base harmonique du morceau. L'improvisation, c'est le lieu des rencontres les plus inattendues, c'est le moment privilégié où l'imagination crée, efface, reprend, simplifie ou délire. Les racines sociales et culturelles du musicien sont présentes à ce moment plus encore que dans la trame fixe de la mélodie travaillée, car la spontanéité préside à l'improvisation. Certes, les « clichés » ou les citations se glissent parfois dans la production personnelle, mais ce n'est là qu'une solide tradition de toute expression musicale. Moins le cadre est rigide et plus

l'improvisation ouvre les possibilités d'expression du musicien. Son rôle est capital mais différent de ce qu'il était pour le jazz car les moyens utilisés multiplient de façon considérable le magma sonore que le musicien fait jaillir. La pop-music prospective va jusqu'à privilégier complètement cette improvisation (free-rock), soit en la laissant spontanée, soit en reprenant le détail de la ligne mélodique. Dans ce cas, la mélodie, que nous allons caractériser comme simple, n'apparaît plus de façon explicite : seules se manifestent les circonvolutions nées autour d'elle.

C) *L'arrangement.* — Il est de tradition d'opposer l'arrangement à l'improvisation, en ce sens que le premier préparerait le morceau dans ses moindres détails, et que la seconde laisserait le musicien libre d'exploiter ses idées spontanément. Au niveau collectif, il est certain que les groupes qui travaillent de préférence le disque ont tendance à tout prévoir du résultat désiré ; mais cela n'exclut pas la part d'imprévu qui se manifeste à l'enregistrement. La différence avec l'improvisation libre sur scène réside dans le fait que le disque est unité durable et non fugitive. D'autre part, les départs et reprises de solos d'un groupe de scène relèvent à part entière de l'arrangement, condition essentielle de la musique collective.

De plus en plus, les producteurs ont joué un rôle important dans la construction des musiques pop. Leur double situation de financier et d'intermédiaire entre les créateurs et le public leur donne une fonction de décision face aux multiples choix qui émaillent un enregistrement. D'eux dépendent l'accès à un studio offrant les innovations technologiques les plus avancées et la possibilité d'y passer suffisamment d'un temps de plus en plus coûteux. De ce fait, le son final

et l'image d'un groupe sont souvent liés à la qualité de sa production.

D) *La langue.* — L'utilisation de la voix humaine a sensiblement suivi l'évolution instrumentale, considérée tantôt comme moyen d'expression d'un texte, tantôt comme source sonore en soi. Les pays d'origine de la pop-music ont établi un rapport entre la langue anglaise et les formes musicales, que les pays progressivement gagnés par le courant pop ont beaucoup de difficultés à dépasser. Langue phonétiquement souple et concise, l'anglais était particulièrement adapté au découpage rythmique rapide et à la formulation condensée du texte. Lorsque les autres pays produiront de la musique pop, ils seront devant l'alternative suivante : soit copier la pop-music anglo-saxonne, soit tenter une expression musicale originale.

En France, l'enracinement de la chanson et son emprise sur le marché de la musique populaire cantonneront le rock soit à la marginalité, soit à être une valeur ajoutée à la production de certains chanteurs. Dans les années quatre-vingt, tout un ensemble de groupes indépendants se présentera comme « alternatif » aux politiques des grandes maisons de disques. Tout en développant des œuvres originales, ce courant ne parvient pas à imposer un « rock français », la majeure partie du public préférant écouter les rockers anglo-saxons ou les vedettes de la chanson française. Sur le plan de la langue, la francophonie a souvent su mieux que la métropole adapter le français à la prosodie rock (les auteurs québecois ou le raï algérien).

2. **L'organisation du son.** — Face à ce large potentiel de volume sonore sauvage, le musicien doit nécessairement faire un choix et structurer sa musique selon les

trois composantes : mélodie, harmonie et rythme. Pour être très précis, il serait utile d'étudier chacune d'elles dans le cadre de chaque style. Sans rentrer dans ces détails fastidieux, nous pouvons présenter des constantes qui, avec une intensité plus ou moins grande, caractérisent l'ensemble de la musique pop.

A) *La mélodie.* — La mélodie pop se présente sous une forme très simple. La voix humaine lui donne généralement son support ; l'accent étant mis plutôt sur l'expressivité que sur la pureté de l'organe vocal, la ligne mélodique ne se charge pas d'ornementations inutiles. La musique classique se construit principalement sur la mélodie définie par les instruments ; ces derniers ont un éventail sonore immense par rapport à la voix qui, même dans l'opéra, est souvent doublée d'un complément instrumental mélodique. La mélodie est donc longue et riche puisque l'abord de la musique passe par elle. Pour la musique pop, la mélodie sert en premier lieu de support au texte : elle adopte donc souvent la forme simple de la chanson avec un refrain et des couplets.

Cette simplification, parfois extrême, est rendue possible parce que la mélodie ne fonde pas l'expression musicale pop. Dans sa naïveté, elle permet une communication facilitée à deux niveaux. D'une part, la grande corrélation du texte et de la musique : il n'y a pas de rupture entre le ton direct des paroles et le caractère spontané – et souvent neutre – de la mélodie. D'autre part, la mémoire de l'auditeur peut retenir plus facilement la trame mélodique de chaque morceau, ce qui améliore de façon très nette l'abord et la compréhension de l'univers musical, la mélodie étant ce qui frappe l'oreille en premier lieu.

Simple ne veut pas dire simpliste. Certaines mélodies atteignent une très grande pureté esthétique alors que

le rap remplace la mélodie par une scansion parlée. Dans la pop-music prospective, la mélodie disparaît parfois, rejoignant en cela une démarche proche du free-jazz. Mais la trame d'origine, même non exprimée, reste une ligne simple.

B) *L'harmonie.* — Harmonie et mélodie se confondent en ce sens qu'elles constituent ensemble l'espace musical, le rythme organisant le temps. Leur différence se situe dans la suite de notes seules qui définissent la mélodie, alors que l'harmonie agrège autour de la première un ensemble de sons simultanés, un accompagnement. Au niveau de l'organisation de cet espace sonore, la musique pop ne présente pas d'originalité par rapport aux autres genres musicaux. Le choix des accords et leur succession s'empruntent soit au classique, soit à la tradition populaire. La part d'innovation demeure mais comme prolongement, greffe sur le canevas habituel et même relativement conformiste. Peu d'accords dissonants, fixité sur une base solide : un ou deux accords suffisent parfois à bâtir un morceau, ou encore séparation bien tranchée entre eux, l'influence du rock et du blues accentuant encore cette netteté.

Il serait donc faux de parler de mélodie ou d'harmonie pop comme d'une technique particulière à ce genre de musique. Sur ce point l'apport extérieur a été le plus manifeste. Les échanges entre styles témoignent de ce fait : une orchestration classique des mélodies de la pop-music ne présente pas de difficultés majeures (contrairement au jazz pour lequel cela s'avère impossible) et, à l'inverse, la mise en pop des œuvres classiques est monnaie courante. Les instruments changent et, surtout, le découpage du temps car, plus encore que la mélodie et l'harmonie, c'est le rythme qui est le soutènement de la musique pop.

C) *Le rythme.* — Privilégiant la pulsation binaire, son évolution va dans le sens de la complexité. Il est véritablement la manifestation de la violence obsessionnelle qui est l'âme même de cette musique. Non seulement la batterie, les percussions et la guitare basse martèlent les temps, mais chaque instrument, même mélodique, entre dans le jeu rythmique et contribue ainsi à cette respiration haletante de la musique. Durant tout le morceau, même si des ruptures ou des changements de rythme ont lieu, le découpage du temps revêt un caractère de métronome (hard-rock notamment), comparable aux pulsations cardiaques. La *house* oscille autour de 130 BPM (battements par minute), le *hardcore* autour de 200 ! Lorsque le rythme s'affine (pop-music prospective ou influencée par le jazz), ce caractère continu demeure mais varie dans ses expressions, ce qui libère les instruments rythmiques de leur rôle exclusivement « frappeur » et, de ce fait, supprime la monotonie.

Le rythme n'est pas seulement l'œuvre d'instruments spécifiques. La puissance n'est pas liée à la force d'interprétation mais à la violence propre à la musique : une guitare sèche suffit à l'expression de cette puissance. Celle-ci est tout entière contenue dans le rythme, de l'assise profonde de la basse jusqu'à la façon de placer sa voix. Alors que le jazz fait triompher le swing, la musique pop préfère durcir sa respiration.

Au terme de cette présentation des structures de la matière sonore et de son organisation, et avant de faire un tour d'horizon des instruments employés, nous pouvons dégager non pas une définition au sens strict de la pop-music, mais un résumé condensé de ce qu'elle apparaît être *sur le plan musical.* En tenant compte de cette limitation, l'on peut écrire :

La pop-music est un ensemble d'expressions musi-

cales basées sur une ligne mélodique unique et simple, exprimée ou non, enrichie ou non d'improvisations, soutenue par une pulsation rythmique continue et puissante, et incorporant toute matière sonore comme potentiel de création.

II. — Les instruments

La matière sonore organisée se crée et se traduit par l'instrument. En privilégiant certains d'entre eux, ou en en transformant d'autres, la pop-music a marqué de son empreinte leur usage et leur définition acoustique – leur rapprochement, parfois inattendu, provoquant la surprise lorsque la modification de leur son propre ne paraît pas possible. La pop-music a utilisé tout appareil propre à produire des sons musicaux et, en ce sens, presque tous les instruments peuvent être énumérés. On peut cependant ne retenir que les bases, ceux sur qui repose l'expression pop, ou, du moins, ceux qui ont été le fondement instrumental des plus grands groupes : la guitare, la basse, la batterie, les instruments à clavier et les cuivres. Les autres instruments peuvent se réunir dans la rubrique « divers », la voix humaine nécessitant d'être présentée à part.

1. **La guitare.** — S'il fallait symboliser la pop-music par un instrument, la guitare serait sans doute retenue, car, plus que tous les autres, elle a accompagné étroitement l'évolution, la traduisant même selon ses formes ou selon son usage. Dans les deux genres d'origine, le folk et le rock, la guitare est présente. Le premier emploie une guitare sèche à six ou douze cordes pour accompagner ses mélodies. Facile à transporter et d'un apprentissage peu compliqué en ce qui concerne les premiers accords, la guitare suit le chanteur au hasard

de ses pérégrinations et de ses envolées vocales. Son rôle est essentiellement de rythmer et de soutenir le chant. Parfois, entre deux couplets, il lui arrive de faire une transition, la plupart du temps seulement en accords car son emploi ne devient que rarement mélodique. Mais le folk est avant tout une musique de solitaire et la répartition mélodie-chant accompagnement-guitare suffit, d'autant que le texte est d'ordinaire privilégié par rapport à l'arrangement musical.

Le rock, au contraire, présente un emploi de la guitare assez différent. Tout d'abord, il la préfère électrique : la caisse de résonance en bois, d'une portée sonore jugée insuffisante, est remplacée par des micros reliés à un amplificateur. Cette électrification n'est pas nouvelle dans l'histoire de la musique. Charlie Christian et avant lui Eddie Durham, dès la fin des années trente, avaient déjà transformé l'usage de la guitare par l'électrification et l'emploi de plusieurs guitares, alternant solos et accompagnements, était devenu classique dans l'histoire du jazz. Le rock reprend ces deux particularités et les systématise : la guitare doit être électrique et dans un groupe il doit y avoir un guitariste-solo et un guitariste-accompagnement. Mais l'un et l'autre suivent de près la trame du morceau. L'enchaînement des accords est toujours scrupuleusement respecté car c'est sur cet ordre strict que repose le rock and roll.

Progressivement les musiciens comprennent que la guitare électrique n'est pas seulement une guitare amplifiée électriquement, mais un instrument particulier qui, s'il demande le même doigté que la guitare sèche, exige un jeu radicalement différent. La mise en place d'intermédiaires entre les micros de la guitare et l'amplificateur va accélérer ce processus. La pédale de distorsion (et la *fuzz box)* transforme le son pur de la

corde pincée en un cri rauque et mécanique, hurlement déchiré ou plainte rocailleuse. Le deuxième intermédiaire le plus fréquemment employé, parfois mixé au précédent, est la pédale *wha-wha.* Celle-ci provoque un découpage du son au gré du musicien qui la commande du pied ; pour chaque pulsation, l'attaque de la note se fait sur le modèle de la sourdine dans le pavillon d'une trompette, aboutissant à l'effet « wha-wha », dont la prononciation est la meilleure illustration. Munie de multiples additifs (délais, chambres d'écho, réverbération et autres effets numériques), la guitare, en même temps qu'elle s'éloigne d'un rôle mélodique pur, devient une source de plus en plus grande de sonorités électroacoustiques.

Jimi Hendrix entraîne son délire par la voix de sa guitare, et nul n'est allé plus loin que lui dans ce sens. Il représente la phase d'expression la plus urbaine et proche de la civilisation industrielle. Fréquente au cours de l'évolution de la musique pop, cette opposition ville-campagne se traduit parfaitement guitare électrique-guitare sèche. Dans nombre de groupes ou de morceaux, l'une ou l'autre prend le pas puis s'efface et revient comme une question importante que l'on ne tranche pas. L'expression se veut totale, sans choix arbitraire ni exclusivité. La guitare des champs rencontre la guitare des villes et presque partout le *guitar heroe* partage le rôle de leader avec le chanteur.

On ne peut citer tous les grands de la guitare pop sans faire une sélection partisane, mais il est impossible de ne pas mentionner Eric Clapton, Jimmy Page ou Mike Bloomfield qui ont donné au son distordu son essor, et assuré la solidité de leurs groupes successifs ; Alvin Lee, peut-être le plus rapide, Larry Coryell ou John McLaughlin plus proches du jazz, Frank Zappa ou John Mayall, guitaristes entre autres instruments,

Pete Townshend ou Richie Blackmore, grands prêtres du son électrique, Richie Havens ou les musiciens du folk-rock fidèles à la guitare sèche et encore Jeff Beck, Steve Marriott (Small Faces, Humble Pie), Rory Gallagher, Robert Fripp, Ry Cooder, Tom Verlaine, Elvis Costello, Eddie Van Halen, James Hetfield (Metallica), Izzy Stradlin (ex Guns n' Roses), Bruce Springsteen, Mark Knopfler, Prince...

2. **La basse.** — Comme la guitare, la basse a subi l'électrification. De l'antique contrebasse encombrante et sourde, la basse est devenue une guitare à quatre cordes (parfois six), à peine plus longue que la guitare normale mais reliée à un amplificateur qui grossira de plus en plus. Avantage immédiat du son grave amplifié : les spectateurs l'entendent où qu'ils se trouvent. Intérêt acoustique : la basse va s'imposer comme base de la musique pop ; le son grave enveloppant et sécurisant parce que très assis, très suffisant à lui-même, fonde toutes les recherches des autres instruments. Il définit plus que tout autre la structure harmonique (et parfois rythmique) du morceau.

Progressivement, la basse est allée dans le sens de la complexité. Du simple appui sur les temps forts de chaque accord, elle est passée par des transitions entre accords, avant de parvenir à une véritable phrase de fondement qui varie à l'intérieur d'un même morceau sans jamais se répéter. Mélodiquement, la caractéristique de la basse pop est de faire un contre-chant que la musique classique aurait plutôt confié à un instrument aigu : le déséquilibre entre un son profond et habituellement discret et le caractère prolixe confié à l'instrument accentue la place primordiale que s'est donnée la basse. Le mur qu'elle peut construire est si solide que lorsqu'elle s'arrête involontairement (en

scène par exemple) le reste de la musique paraît vaciller, privé soudainement de son appui.

Différents styles de basse accompagnent les divers genres de la musique pop de très près, proches tantôt du jazz, tantôt d'un rôle classique. Ce dernier a été incontestablement marqué par Paul McCartney qui a pris dès le départ le contre-pied de la basse du rock, monotone et plate. Tim Bogert, Jack Casady et surtout Jack Bruce donnent à cet instrument sa profondeur et sa puissance. Un bassiste est difficilement très mauvais et ceux des groupes les plus en place sont souvent les meilleurs. Quelques noms seulement parmi les plus grands : Jim Fielder et Jaco Pastorius ou la vélocité inspirée du jazz, et Greg Lake avec qui la basse devient envol autant que soutien ; deux attitudes très différentes, mais qui toutes deux donnent à l'instrument une véritable noblesse.

3. **La batterie.** — La batterie pop ne diffère pas de la batterie jazz dans la composition de ses éléments : une grosse caisse à pédale, une caisse claire, deux toms, médium et basse, une pédale charleston (deux cymbales de taille moyenne dirigées au pied) et deux ou trois cymbales isolées. Parfois, certains de ces éléments sont doublés, voire même toute la batterie. Comme les autres instruments, l'évolution de la batterie part d'une forme simple, primaire même. Instrument non mélodique, la batterie donne le rythme et limite son rôle à cela. Puis progressivement, tout en conservant cette place privilégiée de gardienne du tempo, elle enrichit ses martèlements d'ornements, elle complique ses battements, participe aux brisures de rythme, apparaît en solo et s'intègre de plus en plus à l'organisation du son tout entière, même au niveau de la mélodie. La batterie jazz avait effectué un parcours semblable, dans

le sens de la plénitude, en une cinquantaine d'années. Le phénomène s'accélère dans la musique pop, et, fait à noter, la batterie pop de la première période creusera la différence avec le rythme jazz ; le badinage léger des cymbales, en surimpression des roulements de baguettes sur les peaux, se situe à l'opposé du travail de forgeron qui est l'œuvre des batteurs pop de l'époque.

La batterie pop va rencontrer la batterie jazz en tant que telle, c'est-à-dire non pas au niveau d'une influence, mais au niveau de l'intégration des principes jazz à la musique pop. Cette rencontre découle d'une part de l'échange réciproque de musiciens, permettant le voyage des techniques, et, d'autre part, du rapprochement général des genres au fil des années. Comme transition, les batteurs pop préfèrent la reprise roulée, plus carrée et brutale, au roulement nuancé et progressif du jazz ; mais les deux se confondent de plus en plus, au fur et à mesure que le jeu du batteur ne devient qu'une seule et même phrase continue. Les différences techniques sont d'ailleurs secondaires, et, selon que l'on est Bobby Colomby ou Keith Moon, on a tendance à utiliser soit les ornements du jazz, soit les pavés de la pop.

Dans la construction même du morceau, l'assise qu'édifie la basse se trouve renforcée par le pied de la grosse caisse. Ce dernier se superpose au jeu rythmique de la basse et accentue l'effet de halètement provoqué par ces deux sons graves conjugués. Là réside le rôle premier de la batterie. Charlie Watts, batteur des Rolling Stones, assure depuis les débuts ce découpage heurté et métronomique du temps. Près de lui, mais en beaucoup plus dépouillé, se trouve Ringo Starr. Dans le jeu de ce dernier aucun effet n'est masqué par un autre ; chaque percussion tombe là où il faut, entraî-

nant la suivante par le déroulement d'un phrasé souple et structuré. Aucun batteur n'est parvenu à soutenir aussi efficacement le rythme avec une telle économie de moyens ; la construction est solide, variée même, mais jamais délirante, sobriété et présence. Le style de chaque batteur dépend de ses origines musicales et du groupe duquel il fait partie. Ginger Baker, Mitch Mitchell ou Keith Moon ont été les pionniers de la batterie pop et les batteurs inspirés par eux ne se comptent pas. Dans un autre genre, plus percussionnel que rythmeur, apparaissent de merveilleux batteurs comme Robert Wyatt, Nick Mason ou Carl Palmer. Les boîtes à rythme, sans état d'âme ni variation de tempo, remplacent les batteurs pour les musiques mécanisées, house, techno et certains raps.

4. **Les instruments à clavier.** — Jimmy Smith est le principal créateur de l'orgue moderne. Le jazz ne devait jamais accorder qu'une importance marginale à cet instrument. Car, mis à part les réunions occasionnées par lui (Jimmy Smith, Bill Doggett, Jimmy McGriff...), il fut rarement intégré complètement aux orchestres de jazz, contrairement au piano qui parvint vite à une situation de premier plan. Les débuts de la pop-music n'ont pas retenu les claviers au profit du quatuor : trois guitares plus batterie. Mais l'orgue et le piano s'introduiront progressivement jusqu'à ce que le premier atteigne une place souvent équivalente à celle de la guitare, et que le second joue un rôle d'accompagnement tout à fait particulier. Le rythm' and blues et surtout les studios Stax de Memphis (Booker T. Jones) dévoilent les extraordinaires possibilités acoustiques de l'orgue Hammond après que Jimmy Smith ait opéré la rencontre entre le blues et la forme moderne de jeu.

En Angleterre, les premiers organistes pop, Brian Auger, Georgie Fame ou Stevie Winwood, retiendront presque exclusivement cette manière de jouer ; tandis que le piano fera son entrée chez les Beatles et, avec Alan Price, chez les Animals. L'orgue, servi par deux intelligences musicales supérieures, l'Anglais Stevie Winwood et l'Américain Al Kooper, tous deux à la fois compositeurs, organistes, chanteurs et arrangeurs, augmentera son importance, apportant un raffinement et une dimension supplémentaires à la pop-music. De plus en plus il se rapproche des sonorités de l'orgue à tuyaux comme en témoigne Mathew Fisher, organiste de Procol Harum, en 1967, dans un morceau du style le plus *churchy*[1] qui soit : *A Whiter Shade of Pale.* Par l'intermédiaire des claviers la musique pop se tourne vers la musique européenne qui lui transmet des mélodies et suites d'accords comme les sonorités électro-acoustiques que construit la musique contemporaine.

Keith Emerson intervient à ce moment de la pop-music. Le voyage d'Emerson est passionnant à suivre parce que tout est abordé, tout est visité, rien n'arrête cette recherche passionnée.

Possédant au départ une technique éblouissante mais dispersée, Emerson, avec le groupe Nice, propose des morceaux souvent émaillés de citations classiques, allant parfois jusqu'à l'accolage de thèmes recueillis au hasard de sa vaste culture musicale. L'intérêt de cette période se limitait d'une part à une prestation scénique très spectaculaire (Emerson joue aussi bien du couteau que de l'orgue) et, d'autre part, à son extraordinaire virtuosité. En rencontrant Greg Lake et Carl Palmer, Emerson trouve un bassiste et un batteur qui vont lui

1. *Churchy* = littéralement d'église. S'emploie pour désigner toute sonorité se rapprochant de la musique sacrée.

permettre de dépasser ce stade et d'élaborer des compositions parmi les plus enrichissantes de la pop-music. Excellent instrumentiste des claviers, Emerson devient un maître du synthetizer qu'il n'utilise jamais dans ses effets faciles, mais qu'il incorpore au morceau lui-même, aidé en cela par un sens très original de la sonorité.

Dans la musique pop, l'orgue est à la fois la nappe qui enveloppe, ambiance liquide qui se propage, et la succession des notes en cascades colorées. Mark Stein (Vanilla Fudge), Rick Wright (Pink Floyd) et Mike Ratledge (Soft Machine) témoignent bien de cette dimension de recherche de l'orgue, facilitée parce que l'instrument possède en lui-même, sans besoin d'additifs, un ensemble de sonorités extrêmement complexe. Le piano conserve le son fixe que sa conception lui confère. Son électrification n'apporte guère de progrès si ce n'est un transport plus aisé et une sonorité un peu grêle. Lorsqu'il effectue un solo, le pianiste adopte vite la technique du jazz moderne mais son rôle d'accompagnement est de loin le plus important. Les accords se séparent nettement les uns des autres en une attaque nerveuse. Le balancement des deux mains (parfois jouant sur les mêmes notes) révèle tout le caractère rythmique de cet instrument à cordes frappées. Les poncifs des variétés, arpèges notamment, apparaissent parfois dans les arrangements lorsque les idées manquent. La plupart du temps cependant, le piano œuvre dans la section rythmique avec bonheur, soutenant le chanteur mieux que quiconque. Gary Brooker, Leon Russell, Nicky Hopkins ont développé une manière de jouer du piano qui s'intègre parfaitement à la musique pop. Orgue et piano se rapprochent pour l'instrumentiste. Les claviers se présentent de la même façon, et même s'ils nécessitent deux approches différentes, ce

sont souvent les mêmes musiciens qui jouent de l'un et de l'autre. Orgue et piano sont loin d'être antinomiques et leur juxtaposition est souvent très heureuse. D'une manière générale, les claviers ne se repoussent pas les uns les autres ; malgré leur grande richesse d'harmoniques, leur réunion atteint parfois une plénitude musicale, une totalité.

Le clavecin se manifeste en d'exceptionnelles occasions tout comme l'accordéon, lorsqu'il s'agit de créer une ambiance particulière ou le climat propre d'un pays. Même l'orgue classique à tuyaux devient instrument de la pop-music grâce à Keith Emerson. L'opposition positif-grand orgue éclatant en accords démesurés ou la reprise de toccatas de Bach correspond d'une part à une démarche musicale qui ne laisse rien au hasard, et, d'autre part, à une respectueuse salutation adressée au grand maître de l'orgue. Le mélotron, introduit dès 1967 par les Beatles et les Moody Blues, et surtout le Moog Synthetizer, deux instruments à synthèse sonore et à clavier, ont inauguré un domaine auquel la pop-music a assuré vulgarisation et rentabilité en lui offrant un champ unique d'expérimentations. De gadgets de laboratoire, les synthétiseurs sont devenus une des sources marquantes de la matière sonore contemporaine. A la suite de Pink Floyd, la pop-music allemande les a utilisés comme instruments de base, tant pour leur faculté de synthèse des sons connus que pour leurs fascinantes possibilités d'exploration de sons inouïs.

La numérisation de toute la chaîne électrophonique et l'informatique musicale ont démultiplié les paramètres d'intervention sur le son. Les échantillonneurs permettent d'enregistrer un extrait de n'importe quelle source *(sample)* et d'en jouer comme s'il s'agissait d'un instrument. Toute l'évolution de la rock-music

s'accompagne d'une passionnante mutation technologique du cadre sonore. Souvent la lutherie électronique a progressé plus vite que les musiciens ; plus les possibilités sont ouvertes, plus la composition doit se garder des effets faciles ou des réponses automatiques des machines (cf. Brian Eno, Vangelis, Jean-Michel Jarre). Par l'informatisation, les claviers sont devenus l'accès à l'ensemble de la palette sonore, des nappes aux percussions, des cordes aux cuivres, de la voix aux bruitages.

5. **Les cuivres.** — L'essentiel du jazz instrumental se fonde sur les cuivres. La pop-music ne les utilise que comme additifs dans sa première période, mais leur ouvre ses portes largement par la suite. Des cinq familles de cuivres : trompette, trombone, saxophone, cor et tuba, les trois premières sont privilégiées, comme pour le jazz. La référence à ce dernier est ici obligatoire ; car il n'existe pas à proprement parler de technique pop de jeu. Dans le domaine des instruments à vent, la pop-music n'a pas apporté beaucoup d'innovations, laissant ce soin au jazz, dont elle utilise les musiciens, et au free-jazz avec qui elle flirte parfois. Si bien que ce qui fait d'un instrumentiste sur cuivre un musicien pop, c'est son appartenance à un groupe pop.

Le plus grand cuivre du monde pop est en même temps l'un des « maîtres du jazz »[1] : Miles Davis, capable de comprendre toute musique et le la traduire dans sa langue avec un raffinement aussi proche des sentiments que de l'intelligence. Dick Heckstall-Smith, qui connaît sans doute bien Roland Kirk, ou les cui-

1. Cf. Lucien Malson, *Les maîtres du jazz*, coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF, 5e éd., 1966, p. 104 à 117.

vres de Chicago, et du Blood, Sweat and Tears, permettent de saisir tout l'apport du jazz dans ce domaine. L'autre tendance se rapproche plus directement du rythm' and blues : les cuivres se placent dans le morceau comme soutien de l'accompagnement. Une même phrase se répète, un *riff*, alternant avec le chanteur ou le soliste. Parfois Chicago, quand il était encore Chicago Transit Authority, use de ce procédé, mais surtout les orchestres-shows : Ike and Tina Turner, ou les accompagnateurs d'Eric Burdon et de Joe Cocker (Bobby Keys). Cette réminiscence du rythm' and blues ne les empêche pas par ailleurs de sortir du simple accompagnement pour placer de remarquables solos : tout peut rentrer dans le monde musical pop, avec ou sans étiquette.

6. **Les instruments divers.** — De cette dernière remarque découle la présente catégorie. Peu d'instruments sont demeurés totalement étrangers à la pop-music. Les instruments de l'Inde (sitar de Ravi Shankar) ont depuis longtemps été intégrés, de même que toutes les percussions, du gong aux clochettes japonaises. Sun Ra, qui, sans faire partie du monde rock, attirait cependant un public proche de celui-ci, incarne cette luxuriance des percussions avec emploi de tambours et tams-tams africains côtoyant le piano à queue de concert et l'orgue électronique. Le vibraphone de Gary Burton ou de John Palmer se souvient parfois de Lionel Hampton ou de Milt Jackson, avec cette discrétion qui place au premier plan le cristal de l'instrument. L'orgue à bouche, ou harmonica, survivance du blues lointain des origines, se maintient précisément dans les groupes qui actualisent encore ce genre bientôt ancestral : John Mayall ou Al Wilson par exemple, tandis que des musiciens comme Steve Katz (BS&T) lui

redonnent plutôt une couleur « grands espaces » voisine du western.

Les deux instruments divers les plus utilisés sont deux créations de la lutherie européenne : le violon et la flûte. Le premier plane sur toute l'histoire de la musique classique qui ne se passe que rarement de ses précieux services au sein de l'orchestre. Au cours de l'évolution du jazz, le violon, présent dès l'origine, et constatant l'hégémonie de plus en plus grande des cuivres, tentera de leur ressembler : ses efforts pour y parvenir seront littéralement déchirants, jusqu'au moment où il apparaîtra comme étant utilisable musicalement en tant que tel, souvent électrifié il est vrai. Toujours en quête d'accroître son dispositif sonore, la pop-music lui ouvrira ses portes en le laissant libre de volutes plus ou moins grinçantes. Occasion nouvelle de rencontres jazz-pop, le violon, grâce à Jean-Luc Ponty, Jerry Goodman ou Sugar Cane Harris, enrichit ce nouveau terrain d'investigation de sa longue expérience. Détail d'évolution : il redevient parfois en même temps l'élément rythmique de la musique classique, et la phrase de liaison que le jazz confiait plutôt aux cuivres (Zoo).

La flûte, quant à elle, a plus encore d'adeptes que le violon. Sa sonorité s'intègre plus facilement au cadre donné par les autres instruments pop. Instrument de la pureté mélodique comme des onomatopées parlées violemment dans son bec, la flûte traversière exprime bien les deux faces de la pop-music. Ian Anderson, capable de l'une comme de l'autre, a élevé la flûte, par son groupe Jethro Tull, au rang le plus haut du repos mélodique et de la tension sous-jacente. Le son voilé de l'instrument ne laisse jamais éclater complètement la violence ; tout est intérieur et la puissance qu'il permet d'entrevoir parle souvent mieux qu'un large déploiement d'excès sonores.

7. **La voix humaine.** — De la même façon qu'elle utilise chaque instrument, la pop-music ne sélectionne pas une manière particulière de chanter, mais admet toutes les variations possibles sur la voix humaine. Ainsi les vocalistes pop s'inspirent-ils librement du courant de leur choix. Comme les instruments, le chant ne se voue pas à une esthétique de la pureté, mais à la puissance de l'expression.

Un premier groupe comprend des chanteurs et chanteuses noirs comme Richie Havens et Tina Turner, et des blancs comme Eric Burdon, Joe Cocker et Janis Joplin. Il ne s'agit pas de copies de Ray Charles ou de Bessie Smith, mais de l'intériorisation du courant noir au service de l'expression personnelle de chacun. Dans la même ligne, mais moins proche de la tradition noire américaine, un autre groupe rassemble des chanteurs blancs sur lesquels la musique pop se fonde en grande partie. D'une voix plus aiguë que ceux du groupe précédent, dont ils n'ont en général pas le voile, Mick Jagger, Roger Daltrey, Robert Plant ou encore Jim Morrison ont consacré le rock et le hard-rock avec les Rolling Stones, les Who, Led Zeppelin ou les Doors.

Un autre versant de la musique pop découvre des chanteurs vocalement moins puissants, mais plus aptes à la distillation des mots. Les *folkmen* comme Bob Dylan ou Donovan se situent ici, aux côtés de John Lennon (capables de hurlements comme de chansons douces) et de Crosby, Stills, Nash ou Young. La voix apparaît moins rocailleuse quand la mélodie devient plus classique et Paul McCartney ou Gary Brooker interviennent alors. Le stade le plus élevé de pureté vocale, au sens esthétique du terme, est sans doute atteint par Joan Baez, mais la pop-music demeure en deçà.

Le rock est une expression majoritairement masculine, parfois servie par de très grandes chanteuses comme Janis Joplin ou Tina Turner. La tradition folk et country, illustrée par Buffy Sainte-Marie, Joni Mitchell, Judy Collins ou Mélanie s'actualise avec Emmylou Harris et Linda Ronstadt. Plus urbaines, Patti Smith et Kate Bush tracent la voie à P. J. Harvey, Bjork ou Suzanne Vega. Nina Hagen, comme Yoko Ono en son temps, a poursuivi sa quête musicale jusqu'au bout des possibilités de la voix : le support des mots s'estompe devant le cri pris comme unité de son.

Il est difficile, sinon impossible, de ne pas mentionner Roger Chapman de Family, Ian Gilian de Deep Purple ou encore les instrumentistes déjà nommés qui ajoutent la voix à leurs – parfois nombreuses – facultés : Steve Winwood, Jimi Hendrix, John Mayall, Johnny Winter ou encore John Fogerty, David Clayton Thomas, John Kay, Elton Jones, Marc Bolan, Freddie Mercury, Bruce Springsteen ou Sting...

Les chœurs imposants et polyphoniques ne s'intègrent que rarement, et, avec un bonheur variable, ramènent souvent la pop-music au niveau des variétés (par exemple, la face « grand orchestre » de Al Kooper), sauf en d'exceptionnelles occasions, comme Mad Dogs and Englishmen avec Joe Cocker. Plus fréquents sont les chœurs formés des membres de l'orchestre qui interviennent au moment opportun, ou encore la réunion de quelques choristes qui assureront aussi le côté spectaculaire (les Ikettes de Ike and Tina Turner). Le chœur a pour rôle le dialogue avec le chanteur. Parfois, il retrouve une fonction plus complète comme au cours des expériences du Pink Floyd ou, bien antérieurement, chez les Beatles : les trois chanteurs du groupe alternaient le solo selon leur tessiture propre, tandis que les deux autres fournissaient une harmonie vocale

extrêmement riche et remarquablement adaptée à celle des instruments.

Au terme de cette approche musicale, les musiques rock, passées par le creuset de la pop-music, témoignent d'une fantastique capacité d'absorption. Le fondement basique du rock lui a permis de dialoguer ou de fusionner avec des courants très éloignés de lui sans que ses publics ne perdent leurs repères. A travers différentes techniques, de l'expressivité néo-romantique aux musiques sans musiciens des raves-parties, et au-delà des excommunications interchapelles, quelles visions du monde sont-elles exprimées ? Telle est la question qui amène notre troisième approche.

Chapitre III

MESSAGE

« Communication is coming on strong...
The best love to have is the Love of Life. »
Jimi Hendrix.

I. — Le contenu

1. **Remarques préliminaires.** — Fidèle à l'approche historique, nous retiendrons les deux courants de formation, Bob Dylan et les Beatles, pour orienter cette présentation. Selon les pérégrinations de ce voyage à travers les thèmes, nous aborderons d'autres œuvres au gré de leurs interventions dans la vision du monde. De la même manière que la musique reflétait des influences diverses et construisait des pièces musicales variées, les thèmes ne sont pas une seule et même expression, mais, multiples et parfois opposés, ils accompagnent de près les nombreuses branches de la pop-music. Dans ces conditions ceux que nous analysons ici ne recueillent pas forcément l'adhésion de tous les créateurs ou amateurs de pop-music. Néanmoins, de par l'influence qu'ils ont eue, personne n'a pu rester complètement indifférent devant eux.

L'unité de base de la musique pop est la chanson,

paroles et musique, ou le morceau instrumental. L'un et l'autre s'intègrent dans une unité plus large, et que l'on peut appeler unité de diffusion, le disque. Les disques trente-trois tours trente centimètres – parfois double ou triple – puis les CD, marquent les étapes finies et structurées de l'évolution de chaque groupe.

L'évolution historique intervient moins sur les paroles que sur la musique. Les thèmes chevauchent les styles et les périodes et peuvent être présentés de manière relativement synchronique. Message ne veut pas dire ici annonce de la bonne nouvelle mais idée ou impression que l'on échange.

2. **Les thèmes.** — Au moment où la civilisation industrielle, par le jeu de la rationalisation systématique et de la codification, parvient à un stade avancé de machinisme et de technologie, le mouvement pop lance son interrogation non au créateur de la puissance technique, mais à un homme né sur terre pour vivre. L'énergie exprimée et contenue dans la musique correspond à ce cri: que reste-t-il de vie dans l'homme ? La technique en elle-même n'est pas mise en cause; le problème fondamental est de savoir si l'homme peut vivre avec, ou malgré la technique.

A) *La rupture.* — Comme l'enfant s'affirme en s'opposant, la génération pop, dans le premier temps de sa démarche, se place en situation de rupture. Ce conflit n'est pas original en soi : il est nécessaire de construire sa personnalité et l'opposition au père-monde des adultes s'extériorise par des goûts contraires à ceux de la génération précédente. Mais la génération pop veut que sa rupture soit totale, aussi bien vis-à-vis du monde tel qu'il est organisé que vis-à-vis des hommes qui l'ont construit. Qu'ont-ils édifié ? Qu'ont-ils bâti

de façon humaine, viable ? La logique de notre monde exige-t-elle Hiroshima ?

« Vous n'avez jamais rien fait
que de construire en vue de détruire. »[1]

Derrière l'hypocrite façade des valeurs de la civilisation industrielle, celles des droits de l'homme et du citoyen, il y a les conséquences du pouvoir de l'argent : le règne de l'injustice, la guerre. Rien n'est admis sans critique, fausses valeurs et conséquences. La guerre du Vietnam, que traîne l'Amérique de l'époque, devient le symbole de toutes les guerres impérialistes et de la Guerre même. Pourquoi les impératifs économiques passent-ils avant l'existence des autres ?

« Vous appuyez sur la gâchette
des autres pour qu'ils tirent...
Laissez-moi vous poser une question :
Qu'est-ce que vous procure votre argent ?
Tout le fric que vous vous êtes fait
ne rachètera jamais votre âme. »[2]

Le reproche fondamental est contenu tout entier dans cette dernière phrase : l'accumulation des richesses peut-elle combler le cœur de l'homme ? Demeure-t-on encore homme lorsque le seul but de l'existence devient le profit cupide et extérieur à toute jouissance ? L'âme ne peut pas se libérer de ce cadre étroit dans lequel on l'enferme. Elle n'a même plus la possibilité du refus, de la négation et de la recherche d'autres valeurs : tout est programmé et conditionné par le système en place, jusqu'aux pensées non conformistes qui n'engagent pas plus que les conformistes mais qui donnent l'illusion de la liberté. « Métro, bou-

1. Bob Dylan, *Masters of War.*
2. Bob Dylan, *Masters of War.*

lot, dodo, tombeau. » Le constat est fait, dans le détail et dans l'ordre général.

« Je regarde à travers ma fenêtre
mais je ne peux pas voir le ciel,
mes yeux sont embrumés par la pollution de l'air. »[1]

Le système fait sans cesse la preuve de son incapacité à fournir un cadre épanouissant ; les cris les plus violents viennent d'ailleurs des grandes villes industrielles : Detroit, New York, Chicago. La *metropolis* enserre l'individu dans son étau. Il ne lui reste plus que la « promenade de la désolation » comme unique spectacle. Tous les gens sont infirmes, « la lune est presque voilée, les étoiles vont bientôt disparaître »[2]. Et dans cet univers édifié à l'échelle des masses, sinon pour elles, au milieu de la foule, la solitude devient la règle.

« Le brouillard recouvre Los Angeles
et mes amis se sont perdus. »[3]

Cellule ou tour d'ivoire sont les deux aspects de la même prison et conduisent à une résignation de type majorité silencieuse, que le fait de réagir effraie parce que chacun se retrouve tout seul :

« Oh, Mama, est-ce que c'est pas bientôt fini
d'être bloqué à l'intérieur de Mobile
avec encore et toujours cette angoisse de Memphis ? »[4]

La pop-music se fait l'expression de ce rejet global mais encore flou du système. La solitude de l'homme et son angoisse éclatent en elle. Le milieu oppresseur

1. The Kinks, *Ape Man.*
2. Bob Dylan, *Desolation Row.*
3. The Beatles, *Blue Jay Way.*
4. Bob Dylan, *Memphis Blues Again.*

met des obstacles à la rencontre de l'autre ; c'est le deuxième temps du constat[1].

B) *La communication.* — Il faut rompre avec le système surtout parce qu'il est l'ordre établi et organisé des solitudes individuelles. La communication doit s'établir à tous niveaux, parce que l'homme se crée en s'exprimant. La conscience de ce lien entre le système et la communication ne s'extériorise pas dès les débuts de la pop-music, de même que tous les autres thèmes ne se formulent pas de cette manière ; la construction de l'ensemble utilise une démarche progressive.

Le simple niveau des relations interindividuelles est le premier palier de constat des difficultés à communiquer :

« J'ai la tête pleine de choses à te dire
mais quand tu es là les mots ne viennent plus. »[2]

« L'homme aux mille voix parle très distinctement
mais jamais personne ne l'entend. »[3]

Dans le comportement amoureux même, comme au stade général, la soif d'échange, le besoin de l'autre ne trouvent pas de réalisation. La coquille des êtres et la sienne propre sont dures à briser : Quel langage adopter qui exprime et soit compris ? Faut-il parler aux gens d'eux-mêmes ? Le fou sur la colline n'est pas entendu lorsqu'il le fait :

« Il sait que ce sont eux les imbéciles ;
eux ne l'aiment pas. »[4]

1. Sur les liens entre la pop-music et la ville, cf. H. Torgue, Hauts et bas quartiers de la pop-music, in *Musique en jeu,* n° 24 : « La musique, les sons et la ville », Éditions du Seuil, septembre 1976.
2. The Beatles, *I want to tell you.*
3. The Beatles, *The Fool on the Hill.*
4. *Ibid.*

La foule, lieu de prédilection de la solitude, exacerbe encore cet isolement :

« Et dans la lumière nue j'ai vu
dix mille personnes, peut-être plus,
des gens bavardant sans parler,
des gens entendant sans écouter,
des gens écrivant des chansons
que les voix ne partagent jamais.
Et personne n'ose troubler le bruit du silence. »[1]

Quel est donc le mystérieux vocabulaire qui rompra le cercle fermé ? Il n'y a pas de solution grammaticale ; la seule issue, puisque tout est lié, système et difficulté à communiquer, est contenue dans un cri : changer la vie. Après Marx, Rimbaud et bien d'autres, la pop-music réanime ce slogan, veut l'actualiser en profondeur. Il devient : changeons la vie, et toute la vie, dans sa totalité, du travail aux loisirs, de la sexualité à la famille et des valeurs aux attitudes. Alors la communication vraie pourra peut-être s'instaurer. Mais avant, qui sera l'instrument de cette prise de conscience ? Le chanteur seul, se proposant lui-même, s'offrant comme objet de communication.

« Si je n'avais pas vécu moi-même ce que j'écris, mes chansons ne vaudraient rien. Mes yeux et mes oreilles sont ma seule influence. »[2]

Ainsi, le chanteur se pose-t-il dans sa personne, n'engageant que lui. Il n'a pas pour mission l'enseignement d'un catéchisme, ni la volonté d'imposer un quelconque message :

« Pour moi, le mot "message" n'existe pas et aucun chanteur ne peut prétendre en délivrer un. »[3]

1. Paul Simon, *The Sound of Silence.*
2. Interview de Bob Dylan in *Rolling Stone,* octobre 1969.
3. *Ibid.*

Une telle affirmation, venant du chantre de la jeunesse américaine en colère, a de quoi surprendre : n'est-ce pas lui qui cristallise tout un mouvement en sa personne, et qui a été l'un des chefs de file de la contestation ? Le problème est plus profond. Si Dylan ne prétend pas apporter un message, c'est peut-être que les idées qu'il transporte sont déjà présentes là où Dylan arrive. La création culturelle est aussi l'œuvre des groupes sociaux et pas seulement la production personnelle d'un auteur, aussi génial soit-il. Le groupe a sécrété lui-même sa propre voix ; il se reconnaît en elle, et la musique devient alors l'essence de la communication.

« Il doit y avoir un moyen de sortir d'ici,
il règne une trop grande confusion. »[1]

Le moyen d'évasion se trouve dans la musique qui véhicule des valeurs nouvelles, des idées et des rêves. C'est la découverte d'un langage qui rend possible le contact, au-delà des langues et des races ; la volonté de tout intégrer musicalement va dans le sens de cette universalité souhaitée de l'échange. Lorsque le Beatle John Lennon nous dit :

« Je sais que je suis dans le vrai
et je veux montrer à tous la lumière. »[2]

et qu'il reprend ce thème au sein du Plastic Ono Band :

« Si tu veux être un héros, suis-moi simplement »[3],

il ne s'agit plus d'un conseil, mais de l'expression d'un groupe social en quête de lui-même, qui se manifeste

1. Bob Dylan, *All along the Watchtower.*
2. The Beatles, *The Word.*
3. John Lennon, *Working Class Hero.*

au niveau artistique et qui affirme sa force et la nouveauté de sa découverte.

Il n'y a pas assimilation complète entre l'expression du groupe et la réalité de ce groupe : les voix en sont multiples et chacune est authentique. Mais le processus de communication musicale joue dans les deux sens : l'artiste n'est pas extérieur au groupe, et, dans le même temps où son œuvre véhicule les aspirations, il modifie par elle le groupe lui-même. De quel groupe s'agit-il ? Ni d'une Église, ni d'un parti politique, encore moins d'un club privé ! Le terme groupe est impropre mais pratique : il recouvre l'ensemble des personnes ayant le double sentiment de rupture et d'incommunicabilité, et qui voient en la musique un langage qu'elles comprennent. Dans la foulée des événements de mai 1968 qui ont bousculé sur des modes divers la plupart des pays occidentaux, la jeunesse trouve dans la musique à la fois un trait d'union, une tribune, des signes de reconnaissance et de puissance. Le groupe rassemble donc une masse plus informe que structurée, très diversifiée dans ses origines et dans ses modes de vie, unie dans cette seule énergie brute et puissante que vient exprimer la rock-music.

C) *La quête du moi.* — A partir de la volonté de rupture et de la difficulté à communiquer surmontée à l'occasion par la musique, commence la quête du moi et du monde. Le voyage en constitue le premier temps. L'évasion est recherchée pour elle-même, provoquée ou non par l'usage de la drogue.

> « Rien n'est réel et rien qui nous agite,
> vivre les yeux fermés, se tromper sur tout ce qu'on voit. »[1]

1. The Beatles, *Strawberry Fields.*

La quête du moi débute par la découverte de toutes les possibilités humaines, notamment au niveau mental : le champ de conscience doit sans cesse s'agrandir, procurer des sensations nouvelles, toujours plus fortes. Devant les limites de l'esprit seul, et l'ascèse mystique contraignante pour parvenir naturellement à ce stade, les drogues psychédéliques apportent le moyen chimique de libération du cerveau et l'ouverture sur de nouveaux horizons. Les effets produits sont divers, mais toujours visent à une délivrance, a un dépassement qui accentuent encore le caractère excessif et délirant de la musique (acid-rock). La drogue perméabilise l'individu et le rend davantage influençable au rythme obsessionnel. Par l'évasion qu'elle promet vers un univers riche en couleurs la drogue était proche de la pop-music : leurs extensions ont suivi la même courbe ascendante. La nouveauté de la drogue et son développement passent par un prosélytisme de masse dont ont été victimes un très grand nombre de musiciens et d'auditeurs :

« Quand je mets l'aiguille dans ma veine
je suis le fils de Jésus, Héroïne,
tu es ma femme, tu es ma vie,
Héroïne, sois ma mort. »[1]

La spiritualité et la chimie se mêlent. Le but de cette quête est d'atteindre la pureté par le biais du voyage intérieur, véritable catharsis :

« Sans franchir ma porte
je peux tout connaître sur terre,
je peux trouver les voies du ciel. »[2]

1. Velvet Underground, *Heroïn.*
2. The Beatles, *The Inner Light.*

Avant de parvenir à ce stade suprême où l'homme devient Dieu, il importe de retrouver l'essentiel :

« Sans maison
comme une inconnue,
comme une pierre qui roule...
Quand tu n'as rien, tu n'as rien à perdre. »[1]

Les biens matériels ne sont rien face à la richesse de l'Être dans son essence. L'Avoir, symbole et âme de la civilisation industrielle, doit s'effacer devant l'Être : accepter de ne rien posséder pour devenir soi, tout quitter pour mieux se retrouver, décider le voyage parfois douloureux dans l'inconscient :

« Je suis prêt à disparaître dans mon propre gouffre...
Le destin et les souvenirs enfouis
profondément sous la vague. »[2]

Cette phase de transition voit la mort de l'établi, du cadre étroit qui opprime l'individu, profane par nature, et le passage à une perspective sacrée de l'homme et du monde. L'individu devient personne et, en tant que telle, prétend assumer soi-même son humanité :

« Craque une allumette,
Prends un nouveau départ. »[3]

Le nouveau départ vers la vie passe par cette nécessaire prise de conscience individuelle. L'homme doit atteindre sa pleine dimension de créateur heureux. Le bonheur est à la clé, qui remplace la mort. Très vite, les limites de la seule autolibération sont un frein ; au niveau de tout le groupe, l'échange doit s'établir.

1. Bob Dylan, *Like a Rolling Stone.*
2. Bob Dylan, *Mr. Tambourine Man.*
3. Bob Dylan, *It's all over now Baby Blue.*

D) *Amour et révolution.* — Cet homme nouveau qui tente de se libérer doit donc aussi le faire dans sa dimension sociale, second temps de la quête. Le but spirituel du voyage, l'individu libéré, devrait s'intégrer à une société. Les deux démarches, individuelle et sociale, sont simultanées et leur séparation ici ne relève que de la forme de présentation. La communauté idéale est décrite, rêve où enfin la communication devient possible : le bateau magique de Bob Dylan[1] ou le car enchanté des Beatles « est bien décidé à vous emmener aujourd'hui même »[2]. Ce voyage surprise conduit tout droit au sous-marin jaune dans lequel

> « tous nos amis sont à bord
> et la fanfare commence à jouer.
> La vie est facile,
> chacun d'entre nous a tout ce qu'il désire. »[3]

Cette vie utopique et séduisante est semblable à la fin des contes de fées par le merveilleux qu'elle fait entrevoir. Mais, description d'un rêve, elle est à prendre comme un rêve, perceptible comme modèle lointain de société, enthousiasmante communauté idéale, adaptation moderne du vieux mythe de la cité future où tous les maux seront résolus. La condition essentielle pour réaliser cette utopie est la nécessité de ne pas institutionnaliser l'existence. Avant de se préoccuper des organisations, il vaut mieux changer sa tête :

> « Tu sais bien que nous voulons tous changer le monde,
> tu dis que tu changeras la Constitution,
> nous on veut te changer la tête,
> Tu dis que ce sont les institutions,
> tu ferais mieux de libérer d'abord ton esprit. »[4]

1. Bob Dylan, *Mr. Tambourine Man.*
2. The Beatles, *Magical Mystery Tour.*
3. The Beatles, *Yellow Submarine.*
4. The Beatles, *Revolution.*

Est-ce suffisant ? La libération des individus est-elle possible dans le cadre du système en place et peut-elle, seule, conduire à une société nouvelle ? Les auteurs pop sont divisés sur ce point, les uns s'arrêtent à ce stade, les autres le complètent en appelant à la révolution politique. Le problème n'est pas nouveau : une idéologie (au sens de conception de la vie) peut-elle suffire à changer le monde, sans une transformation radicale (révolutionnaire) des structures économico-sociales ? Les deux courants sont présents dans la musique pop. Et comme celle-ci n'est pas le lieu privilégié d'une analyse en profondeur, elle exacerbe surtout le cri de révolte et d'opposition à l'établi sans proposer de programme de gouvernement. La phase idéologique de libération se qualifie elle-même de révolutionnaire. Voir avec des yeux neufs, soi, les autres et le monde. Laisser tomber le carcan de toute organisation qui tourne sur elle-même.

« Regarde ce qui se passe dans la rue,
une génération a vieilli,
une génération a de l'âme,
cette génération est sans destination.
Relève le défi.
Nous sommes des Volontaires. »[1]

Ces volontaires, hommes de bonne volonté, vers quels espoirs vont-ils s'orienter ? Les grandes phrases ne sont pas de mise et les désirs simples :

Imagine tous les gens vivre pour aujourd'hui...
Imagine tous les gens vivre dans la paix...
Imagine tous les gens se partager le monde entier... »[2]

1. Jefferson Airplane, *Volunteers.*
2. John Lennon, *Imagine.*

Lennon lorsqu'il chante ces mots ne se fait pas d'illusions :

« Tu peux dire que je suis un rêveur
mais je ne suis pas le seul,
j'espère que tu nous rejoindras un jour
et le monde sera comme Un. »[1]

Et pourtant, quoi de compliqué dans ces thèmes ? Le rêve simple est-il inaccessible ? Le monde établi prend peur : que sont donc ces révoltés qui refusent de reproduire sans discussion les rapports sociaux traditionnels ? Ils nous apportent eux-mêmes la réponse :

« Nous sommes tous des hors-la-loi aux yeux de l'Amérique,
pour survivre nous volons, trichons, mentons,
nous nous cachons, et nous marchandons de la drogue,
nous sommes obscènes, sans loi, hideux,
dangereux, sales, violents et jeunes.

Mais nous devrions nous unir.
Allez, vous tous qui traînez alentour,
notre vie est trop précieuse pour la laisser mourir,
nous pouvons nous unir. » [2]

La musique crie et dépasse ce mal de vivre que le monde adulte ne comprend pas. La recherche de l'Amour absolu et total – stade dépassé du mal de vivre – passe donc par cette phase d'opposition et de condamnation de la société de destruction, gérée par les maîtres de la guerre, auxquels Bob Dylan déclare :

« J'espère que vous allez crever...
Et je resterai sur votre tombe
jusqu'à ce que je sois sûr que vous êtes bien morts. »[3]

1. *Ibid.*
2. Jefferson Airplane, *We can be together.*
3. Bob Dylan, *Masters of war.*

La rupture et la communication, par la quête du moi et du monde, conduisent à cet état rêvé de liberté et d'amour qui sous-tend toute l'expression musicale pop.

« Dites le mot Love et vous serez libres. »[1]

C'est l'amour total, qui exprime tout l'être et rejoint le rêve de la communauté idéale. « Faites l'amour, pas la guerre. » Les besoins d'expression et de communication sont confondus dans l'amour qui conduit à la liberté.

« Je veux être libre pour être ce que je veux,
marcher si je veux, parler si je veux...
faire ce que je veux et jouer à ce que je veux. »[2]

Formulation bien enfantine dira-t-on, et c'est vrai : le monde des adultes n'est pas celui de la musique rock ; l'organisation du premier ne lui donne pas les moyens de l'amour et de la liberté. L'aliénation sous toutes ses formes, racisme, travail, tranquillisants comme la religion, le sexe et la télévision, s'inscrit dans la structure même du système. La préoccupation essentielle du second n'est pas la description de cet état du futur *Love and Peace.* La libération du moi et l'opposition au cadre existant constituent la double perspective de la démarche pop, qui, si elle prend parfois des aspects multiples, ne cesse d'être un cri angoissé et un appel à un dépassement.

Et qu'advient-il lorsque se ferme la boucle ? Lorsque toutes les expériences sont faites et que l'esprit ne trouve toujours pas son repos : le constat est dur, « le rêve est terminé » ; je ne crois plus : la magie,

1. The Beatles, *The Word.*
2. The Kinks, *Got to be Free.*

la Bible, Hitler, Jésus, Kennedy, Bouddha, le Yoga, Elvis Presley, Dylan et même les Beatles me sont perdus :

« Je crois seulement en moi
Yoko et moi
et c'est la réalité. »[1]

II. — Le véhicule

1. **Les chansons.** — Les thèmes principaux qui nourrissent la musique pop sont étroitement liés à leur véhicule, c'est-à-dire le musicien qui les exprime par des chansons et par sa personne. Étant parti de l'œuvre elle-même et après en avoir dégagé les idées-forces, il convient de présenter la manière dont la chanson les communique. Nous ne reviendrons pas sur les textes à caractère direct, qui exposent clairement un thème ou qui s'adressent à quelqu'un de précis. L'exposition et le thème se confondent dans cette forme de présentation. Les sujets, quels qu'ils soient, sont abordés de façon franche et la manière est celle du discours : le spectateur-auditeur devient l'interlocuteur du chanteur qui s'adresse à lui en particulier. Ces textes sont généralement ceux de la prise de conscience ou de l'invitation à l'action.

Mais la forme ne rejoint pas toujours directement le fond. La plupart du temps, l'idée-force n'apparaît pas dans un discours, mais demeure sous-jacente, non explicitée. La chanson est alors un regard sur la vie et se donne pour but de l'illustrer ou de l'imaginer. Elle peut prendre des aspects divers que l'on peut regrouper sous trois types.

Le premier est le processus amoureux. Il parcourt

1. John Lennon, *God.*

l'ensemble des musiques rock et correspond surtout au problème de la communication. Découverte de soi par l'autre et dans une relation privilégiée avec lui, le couple incarne un terrain de tensions et d'équilibres propice à la mise en évidence des problèmes profonds. Du coup de foudre à la rupture, en passant par la période rose et les drames du couple, chaque situation est illustrée, comme le montre le collage suivant, qui regroupe des textes des Beatles :

« J'étais seul, je suis parti à l'aventure,
tout à coup, je vous ai vue,
oh, vous ai-je dit que j'ai besoin de vous
tous les jours de ma vie ? »[1]

« Je t'aime pour toujours et à jamais...
Je t'aime de tout mon cœur. »[2]

« Toutes mes pensées étaient pour toi,
mais toi, tu n'as jamais changé...
Tu me déchires à me traiter ainsi. »[3]

« Si tu ne vois que ton point de vue,
il y a bien des chances pour que bientôt
nous nous séparions. »[4]

« Les jours sont courts mais pleins de larmes,
ils sont longs comme des années depuis que tu es partie ;
oui, on dirait une éternité depuis que je t'ai perdue. »[5]

Le couple en tant qu'expression de l'amour dévoile vite ses limites. Plutôt que sur l'harmonie qui peut y régner, l'accent est mis sur le partage de deux solitudes. L'ouverture sur un univers plus large que cette

1. The Beatles, *Go to get you into my life.*
2. Id., *I Will.*
3. Id., *What goes on.*
4. Id., *We can work it out.*
5. Id., *You won't see me.*

prison rose apparaît nécessaire. Le couple, dans la musique pop, c'est avant tout l'individu seul qui rencontre son semblable, et non la famille. Les communes qui se créent vers 1967 visent à l'élargissement de cette cellule de base de la société, souvent étouffante pour ses membres, mais effectivement fondamentale dans la reproduction des rapports sociaux.

La femme représente la première tentative pour sortir de l'isolement. Toutes les images peuvent être évoquées tour à tour pour symboliser son rôle : femme-objet ou femme-déesse, compagne ou mère, elle est partout présente, dès les débuts. Le dépassement souhaité du couple vers une forme d'amour plus large (jusqu'à l'Amour) ôte à la femme le poids de l'échec du couple que les chanteurs masculins lui attribuaient largement, et la distinction entre homme et femme ne s'opère bientôt plus : c'est la libération de l'homme total qui est visée, individuel et social, et le rapport du couple, sexualité comprise, n'apparaît plus que comme un élément constitutif du système. Les auteurs pop accordent à la sexualité une importance très grande. Domaine des tensions et des pulsions les plus vivement ressenties par l'individu, elle doit pouvoir s'exprimer librement. La morale sexuelle instaure un véritable esclavage du sexe, alors que toutes les formes de rapport devraient être libres de s'établir : hétérosexualité comme homosexualité, dans un couple comme communautairement. A partir des années quatre-vingt, la terrible menace du sida va se répandre, fermant une brève parenthèse de liberté sexuelle qu'avait favorisée l'apparition de la pilule contraceptive.

La seconde manière d'aborder la vie, et qui correspond davantage à l'interrogation sur le monde, est la description de la vie quotidienne. Comptes rendus d'expériences, nostalgie de l'enfance ou chronique

sociale sont tour à tour utilisés pour la présentation du monde. N'importe quel objet ou situation peut alors être prétexte à une chanson. Musique exaltant la vie souhaitée, rêvée ou à atteindre, la chanson pop relate aussi la vie quotidienne dans sa simplicité et dans sa résignation. Mais jamais, à notre connaissance, elle n'appelle à cette résignation, ni ne la justifie.

La description du quotidien est le premier degré de l'expression sociale du musicien. Imprégné par son environnement, il puise une partie de son inspiration au hasard de ce qu'il rencontre et le propose dans sa création artistique : c'est la chanson-miroir, celle qui montre aux gens une image d'eux-mêmes, telle qu'elle est, ou, plus souvent, telle qu'ils voudraient qu'elle soit. Le temps de la révolte vient de cette différence entre les deux images. Le groupe produit son reflet et l'interroge par le jeu du miroir de la chanson : quel est donc ce monde dans lequel nous vivons ? Quelle force nous opprime au point que nous n'ayons plus le courage de réagir ? Pourquoi mourir de faim et mourir de trop manger ? Pourquoi accepter un avenir qui ressemble déjà à un passé ? Doit-on encore longtemps voir la femme et l'enfant écrasés sous les bombes ? Peut-on vivre selon ses désirs sans avoir la majorité civile ? Peut-on crier sa solitude ou son amour en étant entendu ? La vie rencontre la vie à ce carrefour gigantesque où les petits problèmes côtoient les relations internationales. De cet ensemble de questions, il ressort que le monde craque, que la jeunesse en force étouffe et veut se libérer. Mais même fissurée, la prison est solide et ses fondations profondes.

Le processus amoureux et la description du quotidien sont présents mais masqués dans le troisième moyen d'illustration des thèmes : l'imagination. Tant sur le plan numérique que sur le plan qualitatif, il est le

plus important courant des textes de la musique pop. Deux formes essentielles apparaissent à ce niveau : soit le fruit de l'imagination est organisé par la raison, soit il est laissé à la fantaisie, c'est-à-dire à l'imagination créatrice. Sans nous attarder sur la première forme, signalons simplement qu'elle regroupe des histoires racontées où tout un univers voit le jour. C'est la bande dessinée de la pop-music et en même temps sa science-fiction. La chanson crée une situation et des personnages, organisés selon une histoire (conte), transcription au second degré de la réalité quotidienne ou future.

La seconde forme, la plus répandue, privilégie en quelque sorte une méthode proche de l'association libre, où le mot n'est plus que le support de l'imaginaire : pas de discours didactique mais une suite d'impressions sonores, parfois incohérentes sur le plan du sens immédiat, mais qui s'adressent à l'oreille comme le fait à l'œil un tableau non figuratif. Littérairement, ce courant des écrivains pop se situe dans la lignée de la littérature *beat* américaine, et, avant elle, Rimbaud ou les surréalistes avaient déjà tenté des expériences similaires. La *Beat Generation* et des auteurs comme Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso, Bob Kaufman ou Michael McClure, entre autres, mériteraient plus qu'un simple paragraphe. Pour ne pas alourdir cette présentation, nous nous contentons de signaler leur très grande influence sur les thèmes et les textes de la pop-music.

Les écrivains *beat* sont un peu à la littérature ce que la pop-music sera dix ans plus tard à la musique en général. La poésie ciseleuse de mots et d'harmonies musicales pures est dépassée/ rejetée par une nouvelle forme d'écriture : le délire imaginatif. Expression puissante et sauvage des excès, ce dernier entraîne son lec-

teur dans une suite incessante d'images où la scatologie rejoint l'érotisme, où la mort partout présente éclate dans les sphères inexplorées de la conscience. Les débuts des années cinquante ont vu l'apparition du phénomène, d'abord en circuit fermé, puis au fil des ans, touchant un public de plus en plus vaste. C'est la contre-culture, manifestation d'une force puissante qui va jusqu'à la destruction du mot lui-même dans une société qu'il faut faire exploser. On retrouve bien là les thèmes qui seront ceux de la pop-music : la libération sexuelle, stade de communication profonde, la drogue, la révolte et l'amour.

Ces quatre types de support : message direct, processus amoureux, description du quotidien et découverte de l'imaginaire, constituent la manière dont la chanson dans son texte présente ses grands thèmes. Mais elle ne saurait avoir de réalité et d'impact sans celui qui la fait naître et qui la propage. C'est donc le musicien-interprète qu'il nous faut présenter maintenant.

2. **Les musiciens.** — Le nombre considérable de formations de musique pop est le premier caractère qui retienne l'attention. Non seulement dans les pays d'origine de cette musique (États-Unis et Angleterre), mais aussi dans les pays touchés par elle au moyen du disque ou du concert, l'éruption d'un grand nombre de groupes est impressionnante. Peu à peu, la pop music est un phénomène qui dépasse le seul cadre anglo-saxon et prend plus ou moins certains caractères des pays qui l'adoptent : langue nationale ou dialecte régional, orchestration particulière ou façon de l'interpréter – l'esprit rock restant le dénominateur commun.

La seconde caractéristique des musiciens est sans doute leur jeunesse lorsqu'ils font leur entrée sur la scène rock. Certains ne s'y attardent pas pour des rai-

sons artistiques ou commerciales, d'autres acquièrent une longévité alternant heures de gloire et retraites, le renouveau des modes permettant parfois une résurrection inattendue. Il est malgré tout frappant de constater un demi-siècle plus tard la pérennité des grands créateurs d'un mouvement auquel certains critiques ne prédisaient que quelques mois d'existence à son apparition. Force est de constater également la liste impressionnante des disparus ; morts violentes, overdoses, suicides, sida... le rock est aussi une nécropole.

Enfin, dernier caractère d'ordre général, un groupe n'est jamais seulement composé d'interprètes mais forge lui-même ses paroles et ses musiques. Chacun fonde son répertoire sur ses propres œuvres, et chaque groupe se propose comme un laboratoire de créations originales.

Dans les relations scène/salle, le musicien oscille entre deux images : soit être le plus semblable possible à son public, comme si un membre parmi d'autres pouvait exprimer les aspirations et les violences du collectif ; soit jouer la carte du show et de la distance qui renvoie les *rock-stars* à un olympe inaccessible.

La musique sert de lien entre la scène et la salle. Le public s'ouvre aux vibrations produites par les musiciens. En même temps que cette nécessité du contact avec le public, le musicien pop offre souvent une image choquante de sa personne, autre manière de contact : c'est le viol de la foule par le musicien, l'agression volontaire que traduit l'appel au corps.

3. **Le corps.** — « Ma musique a pour but d'apprendre aux gens à s'aimer eux-mêmes et de les mettre face à face avec la Vérité. Les vibrations musicales sont comme les vagues de l'océan. L'océan de notre inconscient où elles pénètrent pour créer l'union spirituelle de

tous les hommes en une sorte de catharsis générale... Un musicien, s'il est vraiment un messager, doit être comme un gosse qui n'a pas encore été abîmé par trop de contacts avec les hommes. Un musicien est pur. C'est pour ça que notre musique doit purifier l'âme. »[1] Jamais cette purification de l'âme n'est dissociée ou opposée au corps. La personnalité globale tout entière passe par cette purification. De la même façon que le yoga propose différentes attitudes corporelles facilitant le recueillement et la méditation, le comportement physique qui accompagne la musique pop est en corrélation directe avec le but spirituel recherché.

Lorsqu'il est en scène, le musicien exprime parfois plus encore que dans les textes les grandes idées de la musique. Sur scène, la vue du spectacle vient renforcer la puissance de l'écoute : certains groupes comme Grand Funk ou Alice Cooper ont bâti une large part de leur succès sur le décor et le climat qu'ils parviennent à créer. Le rôle de la lumière devient capital : des *light-shows,* techniquement de plus en plus perfectionnés, accompagnent les variations du son et augmentent l'emprise de ce dernier sur le public comme sur le musicien. Maquillages excessifs, semi-nudité ou expression corporelle très vive se conjuguent chez certains pour visualiser le côté morbide et décadent qu'ils offrent par leur musique.

La violence extrême de l'interprétation s'accompagne d'une violence réelle face à l'instrument. Il fut un temps où casser le matériel scénique et instrumental constituait l'activité musicale essentielle. Mis à part le fait que ce sont surtout les musiciens médiocres qui agissaient ainsi, on peut voir dans cet acte la volonté

1. Jimi Hendrix, *Electric Church.*

de se libérer totalement, même du moyen musical, de rompre avec toute contrainte d'une façon quasi bestiale. Sans aller jusqu'à ce cas limite, l'agression de l'instrument est très fréquente, comme pour le dépasser, l'obliger à produire des sons nouveaux, aller au-delà de ses possibilités. Pour atteindre ce stade, tout le corps de l'artiste entre en mouvement. Le martèlement des percussions rythme chacun de ses gestes.

Le rôle du chanteur, qui n'a pour accessoire qu'un micro, se prête parfaitement au jeu de l'envoûtement sonore. La musique l'entoure, puis le pénètre et l'envahit complètement jusqu'à lui faire atteindre parfois un état identique à celui que procure la drogue. L'assise rythmique et la prédominance des sons graves se conjuguent pour cette invasion musicale du corps : l'audition ne se fait plus seulement par l'oreille, mais aussi par le ventre et tout le tronc, la vibration de chaque son étant ressentie comme un choc.

Devant ce phénomène la réaction d'opposition devient très difficile : les forces ne sont plus à égalité. Peu à peu, le halètement des sons transperce l'auditeur, même si c'est lui qui en est la source, et le fait pénétrer dans le cocon de la musique. En effet, l'esprit n'a plus besoin de faire une démarche difficile ; le corps, à qui l'on s'adresse directement, établit une corrélation entre tous les niveaux de l'être. Par là, se découvre la phase libératrice totale qui autorise toute attitude physique sur scène comme parmi le public. L'importance de la sexualité dans la pop-music, en tant que véhicule, apparaît alors nettement. En plus du caractère latent de la sexualité, étape essentielle de la libération, ses manifestations extérieures prennent des aspects multiples : sensualité et érotisme de certains musiciens (Mick Jagger, Jim Morrisson), appel direct à l'expression sexuelle (Country Joe Mac Donald), ou,

parfois même, ébats sexuels scéniques, Hors scène, la mythologie rock a créé ses dieux : les *rock-stars.* Leurs groupes voient vite s'agglutiner autour d'eux une bande plus ou moins bigarrée, dont les *groupies,* femmes et hommes, offrent assez volontiers leurs charmes à tout ceux qui, de près ou de loin, participent au spectacle. Violence, révolte et sexualité exacerbée traversent la pop-music de la scène au public. Il est important de mentionner ici la part de métier qui intervient au cours de l'interprétation. L'apparente spontanéité est souvent le résultat d'un nombre variable d'effets que les musiciens choisissent et contrôlent. Il ne faut pas perdre de vue le fait que la rock-music de scène relève à part entière des techniques du spectacle, même si celles-ci sont caractérisées comme nous venons de le voir.

4. **La fête.** — Les grands festivals américains et anglais (Woodstock, Wight) et, à un degré moindre, ceux des autres pays ont mis à jour une nouvelle manière de diffuser la musique et de la recevoir qui a gagné même les concerts d'une seule soirée ou les comédies musicales. La musique, avec tout ce qui l'entoure, n'est plus seulement l'occasion d'un rassemblement mais devient le moment d'une véritable célébration.

Vers la fin des années soixante, un renouveau du goût pour la liturgie et le décorum religieux s'est accompagné de ce que l'on a appelé aux États-Unis le désir de Dieu, qui s'est le plus souvent manifesté en marge de toute Église. Dès le mouvement hippie, la quête de la spiritualité de l'âme allait de Bouddha à Jésus, en passant par le yoga, l'astrologie ou le zen. Cette attirance mystique s'exprime dans la fête pop. La comédie musicale *Hair* a symbolisé le voyage vers la

Terre promise, et la venue du Messie dans une passion glorieuse fit le sujet de *Jesus-Christ Superstar.*

Mais, au-delà d'une référence religieuse explicite, c'est l'ensemble de la musique pop qui est vécu sur le mode d'une célébration rituelle.

La réaction contre la vie quotidienne dans la société industrielle avancée passe par le biais d'une expérience qui se voudrait en parallèle. L'ennui et la séparation sont transgressés par la fête. La grande fête pop rassemble les adeptes de courants très divers, politiquement très engagés ou apolitiques farouches, autour de quelques thèmes simples, la paix, la liberté, l'amour, autour surtout d'une expérience réelle de solidarité et de partage. Ce que nous avons approché au niveau des thèmes prend donc une réalité limitée mais vécue en des instants privilégiés. Ne négligeant pas de faire la révolution, le mouvement pop se donne à lui-même et aux autres un avant-goût de la phase postrévolutionnaire : n'est-ce pas un peu l'image de la société rêvée et utopique où chacun fait ce qu'il veut, que symbolisent ces éphémères journées de festival ?

Bien que cette fête soit partielle, souvent larvée, elle provoque néanmoins des mesures de répression. Comme le rock and roll des années cinquante, la pop-music suscite l'opposition de la société traditionnelle lorsqu'elle ne se limite pas à la vente des disques. L'interdiction de bon nombre de festivals ou concerts en est un exemple : normes de sécurité, lutte antidrogue, clauses « anti-obscènes » sont invoquées pour empêcher un rassemblement pouvant déboucher sur la fête. Car celle-ci est un danger par le dépassement qu'elle fait entrevoir et par son existence même : elle est l'anti-ordre et le domaine de l'échange. Le rôle des concerts a beaucoup évolué selon les courants et les périodes jusqu'à s'intégrer dans une normalité purement

consommatrice. Mais pour des raisons diverses, les rassemblements autour du rock ou du rap provoquent toujours la surveillance des pouvoirs publics.

A travers ses rassemblements, toute la rock-music paraît dangereuse, subversive : qui pourrait canaliser ce potentiel de force ? Les contraintes du commerce et de la consommation sont-elles assez résistantes pour endiguer ce message de révolte brute ? Tel est le point de départ de notre quatrième approche.

Chapitre IV

POLITIQUE

« Life is so easy when your record's hot. »
The Kinks.

« Power to the People. »
John Lennon.

I. — L'aspect commercial

Il est impossible de séparer la musique pop de son aspect commercial. Les trois approches précédentes n'ont de sens que par la propagation du phénomène, et celle-ci s'opère par l'économie. Nous pouvons distinguer plusieurs stades où le commerce apparaît de façon manifeste : le musicien, le disque, le public, et l'influence qu'il a sur la musique.

Au départ, il y a un groupe de jeunes, désireux de jouer du rock, enthousiastes sur leurs trouvailles musicales, et, la plupart du temps, désargentés. Premier obstacle et en même temps première sélection : trouver les fonds nécessaires à l'achat d'instruments de niveau professionnel, car un matériel sommaire limite l'expression musicale et la présentation scénique. S'en tenir à un investissement amateur moyen ne permet pas de changer souvent le matériel et, donc, de suivre

les progrès techniques qui sans cesse alimentent ce marché. Le matériel se démode très rapidement, surtout en ce qui concerne les additifs : chambres d'échos, de réverbération, pédales de distorsion, wha-wha, et projecteurs de tout acabit.

On le comprend aisément, l'argent est une barrière dès le départ, et le nombre de formations qui ne dépassent jamais le stade du petit dancing régional est très important – non seulement à cause de l'insuffisance de leur originalité musicale. Pour amortir cet investissement illimité, le seul moyen est de devenir rentable, c'est-à-dire, dans un premier temps, de trouver audience auprès d'un public de plus en plus large, et ensuite d'enregistrer des disques qui se vendent de préférence au niveau du marché international.

Sans entrer dans les différences entre pays, on peut dire que le groupe passe par le processus suivant : le bal (ou son équivalent), le dancing, puis un tremplin qui lui permet éventuellement de graver un premier disque et d'obtenir des contrats de tournées pour un ensemble de dancings ou de concerts. Le tremplin est souvent la seconde sélection : il adopte d'ordinaire la forme d'une compétition entre plusieurs groupes ; le public ou un jury choisit celui qui lui semble être le meilleur. En Angleterre, le rôle du *Marquee Club* est un peu similaire à celui que tint le Golf Drouot en France. Plusieurs fois par semaine, des groupes se produisent sur leurs scènes, assurant ou non leur consécration. Le *Marquee* est encore – et surtout a été – la grande pépinière de la pop-music anglaise, en couronnant le passage de la plupart des groupes vedettes de la pop-music.

Il faut ensuite pouvoir passer à la radio ou à la télévision pour être remarqué par le directeur artistique d'une maison de disques, si tel n'a pas été le cas au

cours du tremplin. S'il suppose un avenir commercial au groupe, il donnera à ce dernier la possibilité d'enregistrer. Et, après une campagne publicitaire variable, le groupe sera lancé professionnellement à l'assaut des hit-parades, ou bien retombera dans l'indifférence et l'oubli. Le premier disque ou les premiers contrats ne signifient pas pour autant que le groupe devient une valeur sûre : tout lui reste à faire et notamment assurer une qualité constante et renouvelée dans sa production. Là se situe la troisième sélection (dans l'optique du vedettariat), car beaucoup de créateurs s'épuisent après la première œuvre dont ils ne retrouvent jamais le souffle.

A l'opposé de l'échelle artisanale des débutants, les rock-stars gèrent leurs carrières comme des multinationales, planifiant leurs tournées à l'échelle mondiale et commercialisant de nombreux produits dérivés (vidéos, CD Rom interactifs) en plus des utilisations publicitaires de leur image.

Que ce soit dans des formes alternatives ou au niveau du profit le plus capitalistique, le rock n'échappe pas à l'économie comme vecteur de diffusion. Le public, lui, aimerait ne pas payer pour écouter de la musique le plus longtemps possible. De ce désir viennent les tentatives pour rentrer gratuitement aux concerts, si besoin est par la force. Le paradoxe caricatural du musicien pop – dont certains se portent très bien – est de crier sur une scène que l'argent corrompt tout, en ayant prudemment empoché son cachet avant son tour de chant. La rupture entre les thèmes véhiculés et les impératifs commerciaux apparaît clairement aux yeux du public. Mais celui-ci préfère reporter son attitude sur les idées plutôt que sur les faits : « Rentrons sans payer puisque c'est la fête ; ne venons pas la souiller d'histoires de fric ! » « D'accord », répond l'or-

ganisateur, « pourvu que les musiciens ne demandent pas de cachet ! », et le musicien : « D'accord, pourvu que le matériel soit gratuit ! » Or, dans le système où nous sommes, le matériel n'est pas gratuit et les musiciens pas moins commerçants que d'autres. La pop-music demeure donc un produit solvable, une marchandise, et, de ce fait, rentre dans le jeu production-consommation.

Le disque vient concrétiser cette affirmation. Au fur et à mesure des recherches sonores de la pop-music, du progrès des techniques d'enregistrement et de l'acuité auditive croissante d'un public de mieux en mieux équipé en lecteurs de qualité, les coûts de production du disque s'élèvent. Auparavant, plusieurs prises d'un groupe en train de jouer permettaient généralement d'obtenir des plages convenables. L'enregistrement multipistes puis la numérisation vont offrir des paramètres sophistiquant de plus en plus la réalisation sonore et impliquant des temps de studio de plus en plus longs.

Il convient de mentionner ici le rôle du producteur à la fois conseiller, financier, arbitre et réalisateur selon le cas. Le rock doit beaucoup à ses grands producteurs parmi lesquels Phil Spector, George Martin, Brian Eno, Bob Ezrin (Lou Reed), Quincy Jones (Michael Jackson), Butch Vig (Nirvana).

Le disque, porté par toute une industrie, est donc le produit commercial rock numéro un. Les marques se vendent les groupes, se rachètent entre elles, fusionnent ou meurent à l'instar des autres entreprises capitalistes.

L'attitude des médias, notamment des radios et télévisions, par rapport à la musique rock serait à étudier pays par pays et période par période. En France, par exemple l'ouverture de la bande radio FM au début des années quatre-vingt a permis la création de nom-

breuses stations spécialisées qui ont démultiplié les choix des auditeurs et consolidé des courants musicaux qui seraient restés très marginaux sans elles. Plus généralement, les grands médias favorisent soit les groupes confirmés, soit les courants qui s'intègrent bien à leurs standards de diffusion ; quand ils ne les définissent pas, comme le rock FM américain, composé pour les parcours en voiture sur les *hi-ways.* La promotion télévisuelle a imposé la version vidéo des principaux titres d'un album. Les clips font dès lors partie de la production d'un morceau, développant tout un marché propre (photographes, réalisateurs, techniciens, truqueurs) et atteignant parfois des budgets de long métrage.

Toute une presse spécialisée accompagne chaque ramification des commentaires des *rock-critics.* En France, les revues *Rock and Folk, Best, Actuel* et bon nombre de revues *underground* plus ou moins éphémères ont joué un rôle majeur dans la pénétration de la culture rock.

Jamais le rock n'est sorti du champ commercial. Par exemple le slogan *Pop-Music Revolution,* lancé par CBS en 1968, a signifié exactement l'inverse : pop-music certes, mais à vendre, achetée, consommée. La musique ne doit pas sortir de son rôle de divertissement et il est impensable de laisser passer les profits qu'elle peut engendrer.

Deux crises se sont conjuguées pour marquer durablement le cadre de la culture rock : d'une part, la *rock-revolution,* crise morale et idéologique des sociétés occidentales et, d'autre part, une crise économique. Les événements de mai 68 en France, en Italie et un peu partout dans le monde capitaliste, témoignent de ces deux aspects. Si les thèmes développés par la pop-music critiquent les valeurs sociales ambiantes, le sys-

tème commercial se charge paradoxalement de leur propagation à travers la jeunesse.

La société marchande est prise entre deux attitudes : d'une part, répandre des idées plus ou moins subversives par le commerce, d'autre part réprimer la contestation en refusant un profit. Mais ce dilemme est loin d'être insurmontable : d'un côté elle favorise une pop-music de bon ton, fabriquée au goût du jour, et, d'autre part, elle interdit certains festivals, fait appel à la police, etc. Le festival des Rolling Stones à Altamont (fin 1969), au cours duquel un meurtre fut commis, a souvent été invoqué comme raison à l'interdiction d'autres festivals. Sur un autre terrain, elle tente de séparer la forme musicale pop de son contenu : la pop-music est présentée avec d'autres genres de musique, tentant de l'assimiler soit au divertissement, soit à l'art musical. Après la mise en exergue de la *Pop-music Revolution,* on préfère fondre le discours pop dans la généralité du discours culturel. Cette pratique fut d'ailleurs souvent le fait des révolutionnaires politiques traditionnels, ce qui évitait aux dirigeants du système de s'en occuper.

Face à cette stabilité du système et à la puissance de l'argent dans le cadre commercial, la musique ne demeure pas le fruit d'expériences pures de laboratoire. Dès sa naissance elle est liée par des contraintes et ne peut voir le jour que dans ce cadre. Les impératifs du disque, la concurrence sur le marché ou la rentabilité pour la marque sont autant de facteurs qui conditionnent la vie d'un groupe. Dans sa nature même, la pop-music est donc nécessairement commerciale. La « récupération » par le commerce, conjuguée à la répression, lie la pop-music mais ne la bâillonne pas complètement. Cependant le message, s'il n'existe pas sans véhicule, garde-t-il assez de force ? Ne s'intègre-t-il pas lui-même dans le système qu'il condamne ?

II. — **Rock-culture et révolution**

Il nous faut maintenant prendre un peu de recul pour tenter de situer la culture rock dans un ensemble plus vaste et peut-être davantage théorique. Sa formation et son évolution, ses structures musicales, son message et son cadre commercial nous la représentent dynamique et souvent contradictoire. Oppositions entre styles, tentatives d'intégration de toute matière sonore, thèmes subversifs auxquels le commerce prête son support, l'ensemble s'ordonne mal et la contradiction se cristallise sur ce dernier point : Y a-t-il persistance du message de révolte quand celui-ci devient source de profit et passe par l'intermédiaire du système qu'il condamne ? En un mot, la rock-music est-elle « révolutionnaire » ? Cette question, adoptant une formulation chère aux années soixante-dix, pourra sembler dépassée ; et il est vrai que la problématique révolutionnaire est sortie de l'avant-scène du débat politique dans les démocraties occidentales. Mais le fond qu'elle évoque reste pleinement actuel : quels moyens se donne la critique pour passer à l'acte ? La croissance du chômage, les ghettos ethniques et urbains, la place des nouvelles générations constituent autant de nœuds sociaux qui sont au cœur du rap et des formes contemporaines du rock. L'intégration de l'immense majorité de la production rock ne doit pas recouvrir l'aiguillon qui en anime l'esprit.

Pour assurer son fonctionnement, la société se donne une marge de liberté, destinée à la fois à une autocritique et aux manifestations de défoulement. Cette zone, que l'on peut appeler le jeu que la société se donne à elle-même, joue le rôle d'une soupape sociale. Elle permet aux attaques et aux critiques – même violentes – de se soulever, et, dans une

certaine mesure, tolère une part de subversion. Mais les manifestations de cette dernière ne doivent pas remettre en cause le fondement même du système, car, dans ce cas, elles sortent des règles du jeu et ne sont plus tolérées.

La société se donne le moyen de se moquer d'elle-même et peut supporter des critiques violentes quant à ses formes de gouvernement ou quant aux valeurs qu'elle défend. Seule, ne doit pas être atteinte concrètement l'infrastructure sur laquelle repose le système social, c'est-à-dire les rapports de production. Le pouvoir agit sur la dimension de cette zone marginale et fixe ainsi la quantité de révolte et de contestation qu'il peut absorber.

La rock-music rentre dans le cadre de ce jeu et la subversion qu'elle porte en elle et autour d'elle s'attaque tout d'abord aux valeurs dominantes de la société. Les thèmes qu'elle véhicule sont corrosifs parce qu'ils font porter leur critique sur la structure de la société et non seulement sur ses manifestations superficielles. Tant que la part du jeu est respectée, la société tolère : c'est la phase de récupération commerciale. Mais lorsque la contestation s'infiltre plus profondément, la répression apparaît. Le pouvoir dans une société consiste à étendre des valeurs de morale et de culture particulières à l'ensemble de la population. Il assure par là l'apparente égalité des individus et l'aspect uniforme des diverses couches sociales. En mettant en cause ces valeurs, la musique rock touche à la justification du système actuel et, de ce fait, porte en elle une remise en question profonde.

Le premier temps de la contestation musicale a été interprété comme une expression un peu vive de l'habituelle crise des générations. Il est normal que les enfants s'opposent à leurs parents et cet affrontement

se manifeste naturellement par le goût de choses différentes. Mais plusieurs éléments sont venus perturber ce schéma : le premier facteur d'inquiétude est la dimension du mouvement ; la musique rock a gagné progressivement l'ensemble des pays occidentaux industriellement avancés et a traduit dans de nombreuses langues son langage de contestation en accroissant toujours plus son public. Le second aspect déborde la musique ; les multiples contestations, étudiante, lycéenne, écologique... véhiculent des thèmes analogues. Enfin, le rock se développe sur plusieurs générations et traverse la pyramide des âges également comme facteur d'unité.

Ce phénomène de masse, nous l'avons vu, doit son succès en grande partie au commerce. Masse et commerce sont liés dans la formation comme dans la nature de cette musique et cela apparaît à la fois comme un frein et comme une force. Le frein vient de la dimension du groupe social et de sa diversité : le rock peut servir à de multiples usages selon ses différents publics : musique de danse, de défoulement corporel, musique de recherche esthétique, d'intégration totale des sons, musique comme opposition violente ou transmission d'un message.

L'unité de cet amalgame vient de l'énergie, de la puissance exprimée. Mais celle-ci ne s'oriente pas dans un sens précis. Le musicien ressent souvent comme une contrainte le caractère diffus de l'énergie qu'il provoque. Les origines sociales diverses du public limitent souvent l'homogénéité de celui-ci à l'attitude éphémère d'écoute du concert ou du festival. Après le rassemblement autour de la musique, se retrouvent les séparations quotidiennes. Sur le plan de l'expression sociale, les musiques rock sont souvent issues d'un groupe social particulier ; mais très vite, d'autres groupes s'en approprient les caractères, les adaptent, d'autres pays s'y reconnais-

sent ou les transforment. Le désir du nouveau s'exprime dans la formule « changer la vie tout de suite ».

Tant que la rock-music demeure circonscrite dans le domaine du jeu, la société traditionnelle peut conserver un contrôle sur elle et l'empêcher de devenir un moyen d'action directe. Mais si le public rock ne se contentait plus de la seule expression musicale et mettait tout en œuvre pour orienter son énergie contre le fondement même du système, la société ne pourrait plus l'endiguer et les deux clans se définiraient alors nettement. Le pas n'est pas encore franchi, et il semble peu probable qu'il le soit rapidement, à cause de ce que l'on a souvent appelé la récupération.

Ce terme ne paraît pas bien choisi. Le mouvement rock, de par sa commercialisation, n'est jamais sorti du système. Dès sa naissance, il est intégré à lui et l'opposition qu'il développe au niveau des valeurs n'est qu'une remise en cause idéologique. La récupération suppose que le phénomène soit en parallèle : et si tel est souvent le cas au niveau des thèmes, rien n'est moins vrai au niveau socio-économique. La musique rock ne cesse jamais d'être une manifestation culturelle et, à ce titre, ne saurait prétendre à une transformation totale du système social. Son apport au niveau idéologique reste cependant très important car elle sert d'expression aux grands courants culturels refoulés par la civilisation industrielle machiniste, et cela non seulement grâce aux thèmes qu'elle véhicule.

Dans sa nature musicale même, le rock est subversive. Pourquoi tout aborder ? Pourquoi rapprocher des formes musicales contradictoires ? Pourquoi exprimer tant de violence avec tant de bruit ? La violence va au-delà des mots, dépasse la révolte pensée, traduite dans une langue, et intègre toute sonorité à son expression. La rock-music se sert largement aux comptoirs

du passé, mais transforme les éléments qu'elle utilise, les resitue dans un autre cadre, réunit la musique bourgeoise, la musique populaire, la musique noire et celle du Tiers Monde dans un amalgame disparate qui tend vers un dépassement.

Cet appel à un dépassement rejoint la redécouverte du corps et de la fête. L'amour à tous les niveaux se fait sentir comme un manque ; les obstacles sont trop élevés pour parvenir à ce stade et cependant on constate son omniprésence dans les musiques rock. Le dépassement se veut total : dépassement de l'instrument, délire sonore puissant qui enveloppe complètement l'auditeur, transgression du quotidien par la fête. L'esthétique de la pureté chère à une certaine musique classique ou même l'expressivité du jazz ne peuvent traduire ce désir massif du bruit comme moyen sonore total. Mais les râles de la guitare ou les coups sur les amplificateurs, en même temps que l'énergie, traduisent l'impuissance à sortir de cette condition.

La musique prête sa fugitive euphorie et donne l'illusion d'échapper au quotidien. Le défoulement qu'elle permet rentre tout à fait dans le cadre du système : il vaut mieux que le potentiel vital des jeunes se consume par le rock plutôt que dans une action directement subversive. L'ambiguïté de cette musique se précise : d'une part, elle est révolutionnaire en ce sens qu'elle porte en elle la subversion et dévoile la révolution comme la grande absente, et, d'autre part, elle limite l'action révolutionnaire en procurant une satisfaction de nature postrévolutionnaire mais circonscrite et sans conséquence durable pour le système en place. N'accordons pas à la musique plus de pouvoir qu'elle n'en a : son domaine reste culturel et une révolution à ce niveau ne peut pas être suffisante pour un changement radical.

En même temps que le refus catégorique d'être orga-

nisé par une institution quelconque, même révolutionnaire, le monde de la pop rêvait au paradis, se projetait dans un futur qu'il imaginait possible et croyait atteindre ce stade rêvé par la seule prise de conscience. Le renouveau du religieux aux États-Unis témoigne bien de cette volonté de transformation par les valeurs idéologiques et culturelles : l'amour, la non-violence, le partage. Jésus précède Marx. Si l'individu, et même un ensemble d'individus, modifient radicalement leur mode de pensée, le mode de vivre du groupe social en sera-t-il aussi radicalement transformé ? Le débat n'est pas tranché et la musique seule ne permettra sans doute pas de le faire.

L'art dépasse la simple distraction, il assume le triple rôle de communication, expression et prise de conscience. Parce que c'est le domaine des représentations, les problèmes s'y dessinent avec plus de netteté sinon de vérité. L'art est un lieu de rencontre et d'échange qui porte en lui les crises et les contradictions des moments sociaux successifs. En même temps, l'art est recherche de formulation, construction symbolique du monde et, à ce titre, sort du cadre strict du jeu que la société se donne à elle-même.

En un demi-siècle, le rock a multiplié les quêtes et les mots d'ordre jusqu'à la dispersion. Où est l'unité sinon dans l'existence d'une gigantesque prise de parole ? Art populaire vivant, jeu dans lequel rien n'est gratuit, il porte les espoirs et les contradictions d'une société qui a besoin de crier pour ne pas étouffer.

*
* *

Au cours des années soixante-dix, la pop-music va progressivement quitter l'avant-scène de la critique sociale pour se consacrer à sa propre esthétique. Ce

repliement sur soi suit de près la perte d'acuité du discours politique dans la contestation des sociétés occidentales. *« No future »* remplace *« Do it »*. La politique perd son rôle fédérateur des revendications et lui succède alors un morcellement de luttes éparpillées, limitées à des champs sociaux précis, plus enracinés dans le concret que dans des idées dont l'ambition romantique s'essouffle. Lorsque la revendication, fatiguée de vouloir tout changer, sélectionne et démultiplie ses terrains (les femmes, les malades mentaux, les prisonniers, les colonisés, le nucléaire, l'écologie...), les musiques rock sont renvoyées à elles-mêmes. Et l'on pourrait croire que, délivrée en quelque sorte du regard critique sur le monde, la pop-music va mener sa quête musicale de manière plus approfondie. Certes, l'évolution se poursuit, les courants se succèdent, assurant le renouvellement du marché, mais la découverte n'est plus de mise, ni les rencontres avec d'autres musiques ou d'autres traditions comme au cours de la période panorama. Le rock aborde alors une phase de digestion, clive ses courants, particularise ses genres, cloisonne ses musiciens, affine son auditoire qui, de contestataire, devient mélomane. Toujours liée à l'affirmation d'une identité, la musique permet la consommation de celle-ci sans la part subversive : la distinction sans la coupure.

Plus que beaucoup d'autres formes esthétiques, la pop-music a vécu une imprégnation sociale forte qu'accompagnait une quête musicale totale. En gagnant le cercle de l'art séparé, les musiques rock se préoccupent davantage de leurs propres langages que d'élever la voix. Mais il suffit qu'un groupe humain ait besoin d'une voix ou d'une clameur et les musiques de cette veine primaire et généreuse lui offrent aussitôt les bases de son expression.

CONCLUSION

Phénomène complexe dans ses origines comme dans ses développements, la galaxie rock a marqué la seconde moitié du XX^e siècle. La richesse de ses contenus, l'ampleur de ses publics, l'étroite liaison entre expression musicale et contexte social en font un axe culturel majeur de notre temps.

La contestation d'une jeunesse en butte à la civilisation machiniste industrielle a trouvé son mode d'expression artistique dans une forme simple, facile à décliner, qui s'adresse directement au corps. Aux valeurs traditionnelles de la société s'est opposée une contre-culture dont le grand apport a sans doute été la redécouverte des courants refoulés par la civilisation occidentale.

Même devenu objet de consommation, le message transmis par le rock conserve son caractère de révolte. Ce cri, près de la vie dans ses racines, tourne ses regards vers l'utopie de la cité idéale et préfère résoudre les conflits par la voie individuelle. Mélange d'attitudes très diversifiées, de l'engagement politique au dandysme, les pratiques sociales autour des musiques rock sont toujours quête d'identité, rituels d'initiation, adhésion à une parole collective.

Avec le rock'n'roll est apparue une nouvelle classe sociale : les *teenagers,* les adolescents. Quarante ans plus tard, les valeurs et repères de la jeunesse ne se limitent plus à une seule tranche d'âge ; ils sont deve-

nus, à travers de multiples courants, la formulation dominante des malaises, des revendications et des espoirs de la société tout entière.

La musique, art populaire par excellence, a donné plus que son support à ce mouvement. Elle est devenue elle-même cette langue que chacun pratique à sa mesure. L'art vécu devient plus qu'un simple symbole : la musique est une fin en soi, qui porte en elle la critique et le rêve, l'appel à la révolte et le frein à la révolution, la chaleur des rituels collectifs et l'énergie brûlante du présent.

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE (CD ET RÉÉDITIONS EN CD)

Toutes les références d'un artiste ou d'un groupe sont mentionnées à la première apparition de son nom. Beaucoup de disques initialement parus en vinyle ont fait l'objet de compilations diverses. Sauf exception, nous mentionnons ici les références CD des albums originaux.

I. — ORIGINES ET INFLUENCES

1. JAZZ

Jazz Anthology. De King Oliver à Ornette Coleman, Columbia-Sony.

2. BLUES

Buddy Guy : *Damn right I got the blues,* Silvertone-BMG.
John Lee Hooker : *The very best of,* Musidisc.
Lightnin' Hopkins : *Got to move you baby,* Prestige-Media 7.
BB King : *Live at the Regal, Blues Summit,* MCA.
Bessie Smith : *The complete recordings,* Sony.
Muddy Waters : *The Chess box* (3 CD), Vogue.
T-Bone Walker : *The complete imperial recordings 1950-1954,* Capitol-EMI.

3. COUNTRY AND WESTERN

Chet Atkins : *The RCA years,* RCA-BMG.
Johnny Cash : *The greatest years 1958-1986,* Columbia-Sony.
Hank Williams : *40 Greatest Hits,* Polydor.

4. RYTHM' AND BLUES ET SOUL

James Brown : *Live at the Apollo (1962),* Polydor, *Sex Machine, Love power and peace, Soul syndrome,* Rhino.
Ray Charles : *The birth of the soul,* Atlantic (3 CD).
Aretha Franklin : *Lady soul,* WEA-Rhino.
Marvin Gaye : *What's going on,* Polydor, *Midnight Love,* CBS-Sony.

Etta James : *Mystery Lady. Songs of Billie Holiday,* BMG.
Tamla Motown : *Hitsville USA 1959-1971,* Polydor.
Otis Redding : *Otis blue,* ATCO-Eastwest, *The Dock of the bay,* Carrère.

5. ROCK AND ROLL

Chuck Berry : *Golden Decades,* Chess-Vogue.
Eddie Cochran : *Eddie Cochran story,* Liberty.
Bo Diddley : *A man amongst men,* Warner.
Fats Domino : *The very best,* Liberty.
Bill Haley : *Rock around the clock,* MCA.
Buddy Holly : *From the original master tapes,* MCA-BMG.
Jerry Lee Lewis : *Au Star-Club de Hambourg,* Mercury.
Roy Orbison : *Golden Decades,* Knight records.
Elvis Presley : *The Sun sessions (1954-1955),* BMG. L'acte de naissance du rock and roll unissant country et hillbilly, *King Creole, From Elvis in Memphis, On stage,* RCA-BMG.
Little Richard : *18 Greatest Hits,* Media 7.
Gene Vincent : *Rock'n'roll legend,* Pathé.

6. MUSIQUE INDIENNE

Elle exerce une influence culturelle plutôt que directement musicale dès la formation de la pop-music.

The anthology of Indian Music, World Pacific.
Ravi Shankar : *The Genius of Ravi Shankar,* Sony, *At the Monterey Pop Festival,* Liberty.

II. — FONDATIONS (1960-1968)

1. ROCK-SONG

The Beatles : *Hard days night, Help !, Rubber Soul, Revolver, Sgt Pepper's lonely hearts club band, The white album, Abbey road, Let it be, Anthology vol. 1, 2, 3.* Parlophone-EMI.
John Lennon : *Plastic Ono Band, Imagine,* Parlophone-EMI.
Paul McCartney : *McCartney, Ram, Wild Life, Band on the run, Red Rose Speedway,* Apple.
George Harrison : *Wonderwall Music, All things must pass, Living in the material world,* Apple.
Ringo Starr : *Sentimental Journey, Beaucoup of blues, Ringo,* Apple.

La *British Pop* marque principalement ce courant mettant l'accent sur le travail des voix, la richesse de l'orchestration et le sens des paroles.

The Beach Boys : *Wild honey, In concert, Pet Sounds,* Capitol-EMI. Les créateurs de *Good Vibrations.* Le plaisir de vivre californien.
The Bee Gees : *First Album, Horizontal, Best of, Odessa, Saturday's night fever,* Polydor.

The Kinks : *Hit singles,* Carrère, *Are the Villages green preservation society, Arthur,* Reprise-Import Gibert. Ray Davies est l'un des plus grands paroliers de la pop-music et chaque album des Kinks est un chef-d'œuvre d'humour et de finesse.

The Moody Blues : *Days of future passed, In search of the lost chord, To our childrens childrens childrens, Question of Balance,* Deram. Un groupe précurseur : sonorités électro-acoustiques, chœurs, interventions de l'orchestre symphonique.

Procol Harum : *A whiter shade of pale, A salty dog, Hombourg and others hats, Grand Hotel, Procol's ninth,* Castel. Une des couleurs les plus raffinées de la pop-music : le climat décadent des textes de Keith Reid mis en scène par la musique très européenne de Gary Brooker.

2. POP-ROCK

En référence à la tradition du blues, ce rock met l'accent sur la puissance et l'énergie. Il se développe dans les boîtes *underground.*

The Animals : *House of the rising sun.* Les claviers d'Alan Price et la voix d'Eric Burdon.

Cream : *Fresh Cream, Disraeli Gears,* Polydor-Remark. Un des groupes mythiques : Eric Clapton, guitare et chant, Jack Bruce, basse et Ginger Baker, batterie.

Peter Green's Fleetwood Mac : *Live at the BBC,* Castle-Pias.

Big Brother & The Holding Company : *Cheap Thrills,* Columbia-Sony, avec Janis Joplin.

Janis Joplin : *Cheap Thrills, Pearl,* Columbia-Sony.

John Mayall : *Bluesbreakers with Eric Clapton, A hard road, USA Union, Back to the roots, Memories,* Decca-Barclay. Le plus grand bluesman blanc de la musique moderne. Il a découvert la plupart des guitaristes de la pop-music. Une institution.

The Rolling Stones : *Aftermath, Their Satanic Majesties request', Beggar's Banquet, Let it bleed,* Decca-Barclay, *Sticky fingers, It's only rock'n'roll, Black and blue, Exile on main street, Tattoo you,* Virgin. Le plus grand groupe de rock du monde par l'aura et la longévité.

Spencer Davis Group : *Autumn 66, Best of,* Philips. Groupe influencé par le blues noir animé par Stevie Winwood qui le quitte pour fonder Traffic, puis Blind Faith (cf. *infra*).

Traffic : *Traffic, Last exit, Best of, On the road, Shoot out at the fantasy factory,* Island. Le batteur du groupe Jim Capaldi a également produit *Oh How we danced,* Island.

Van Morrison : *Astral weeks, Moondance, His band and the street choir,* WEA. Avec le groupe Them, Van Morrison a créé l'immense succès *Gloria.* Un grand poète du quotidien.

The Who : *My Generation, Tommy, Live at Leeds, Who's Next, Quadrophenia,* Polydor.

The Yardbirds : *Over under sideways down,* EMI-Edsel. Dans ce groupe légendaire, se relaieront à la guitare Eric Clapton, Jeff Beck et Jimmy Page.

3. FOLK ET FOLK-ROCK

Bob Dylan : *You're no good, Freewheelin', Mister Bob Dylan, Another side of Bob Dylan, Bringing it all back home, Highway 61 revisited, Blonde on Blonde, John Wesley Harding, Nashville skyline, Self-portrait, New morning, Dylan, Planet Waves, Slow train coming, Shot of love, Oh Mercy,* Columbia-Sony.

The Band : *The Band, Across the great divide* (3 CD), *The last Waltz,* Capitol-EMI. L'« Orchestre » accompagna Bob Dylan et est l'un des meilleurs groupes de country-rock.

Tim Buckley : *Goodbye and hello,* Elektra-WEA.

Buffalo Springfield : *Again,* ATCO-Eastwest. Cf. *infra,* Crosby, Stills, Nash & Young.

The Byrds : *Mr Tambourine Man, Sweetheart of the rodeo,* Columbia-Sony.

Leonard Cohen : *Songs of...,* Columbia-Sony.

Donovan : *Sunshine Superman, Mellow yellow, Donovan in concert, Cosmic wheels, Sutras,* Epic. Le « troubadour de la pop-music » a longtemps été surnommé le « Dylan écossais ». Sans en avoir le caractère acide, Donovan se rapproche de Dylan par ses tournures poétiques concises. Un des grands auteurs-compositeurs de la musique moderne.

Fairport Convention : *Liege and Lief, Nine,* Island. Avec Pentangle, les deux principaux groupes anglais de folk-rock.

Woodie Guthrie : L'inspirateur principal de Bob Dylan et de la *protest-song* américaine.

Simon & Garfunkel : *The sound of silence, Bookends, Bridge over trouble water,* Sony.

Paul Simon : *Graceland,* WEA. Sorti en 1986 et fondé sur la rencontre avec la musique zoulou, ce disque est une des premières réussites d'une *world music* multiculturelle.

Joni Mitchell : *Ladies of the canyon, The hissing of summer lawns,* Reprise-WEA.

4. LA WEST-COAST

Le phénomène hippie est né sur la côte ouest des États-Unis. Dans ce milieu disparate mais débordant largement l'idéologie hippie, est né un style de musique volontiers politique et souvent délirant, l'*acid-rock.*

Country Joe & The Fish : *Best of,* Barclay.

The Grateful Dead : *Live Dead, American beauty, Historic Dead,* WEA.

Iron Butterfly : *In a gadda-da vida, Metamorphosis,* ATCO.

Jefferson Airplane : *Crown of Creation, Volunteers, The Worst of, Long John Silver,* RCA.

Love : *Love story,* Elektra-WEA.

The Lovin' Spoonful : *Daydream,* Kamasutra.

The Mamas and The Papas : *Dedicated to the one I love,* RCA.

Quicksilver : *Happy Trails, Best of, Comin'thru,* Capitol.

III. — PANORAMA (1969-1971)

La période clé de la pop-music, celle des explorations sans limites.

1. POP-MUSIC RÉTROSPECTIVE

Ceux qui prolongent et actualisent les formes musicales ayant précédé le rock.

A) *Pop, rock et blues*

The Allman Brothers Band : *Live at Fillmore East,* Polydor. Le blues du Sud.
Jeff Beck : *Beck-Ola / Cosa Nostra,* Epic-Sony. Un des meilleurs guitaristes.
Black Sabbath : *Sabbath, bloody Sabbath,* Castle-50/50.
Eric Burdon : *Eric Burdon declares War, The Black man's Burdon,* Polydor. Une influence déterminante sur la pénétration du blues dans la pop-music blanche.
Eric Clapton : sous l'appellation Derek and The Dominos : *Layla & other assorted love songs,* Polydor-Remark, Eric Clapton : *Crossroads,* Polydor (4 CD), *From the craddle,* WEA, *Just one night,* Polydor.
Canned Heat : *Living the blues, Future blues, Canned Heat and John Lee Hooker,* Liberty.
Joe Cocker : *With a little help from my friends, Mad dogs and Englishmen, Organic,* Le plus grand chanteur de blues blanc.
Deep Purple : *Machine Head, In rock,* EMI.
Doctor John : *The Best of,* Eastwest.
The Doors : *The Doors, Morrison Hotel, Strange days, LA Woman, Other Voices,* Elektra-WEA. Un groupe-culte.
J. Geils Band : *Live/Full house,* Atlantic-Eastwest. Grand concert de 72.
Richie Havens : *Something else again, Stonehenge,* Polydor. La couleur noire du pop-blues.
Humble Pie : *Smokin',* A & M-Import Gibert, Heavy rythm'n'blues.
Jethro Tull : *This way, Stand up, Aqualung, A passion play,* Island. La flûte magique de Ian Anderson.
Al Kooper : *Super Session, I stand alone,* Columbia.
Led Zeppelin : *II, III, IV, Physical graffiti,* Atlantic-Carrère. Le premier grand groupe de hard-rock, la voix de Robert Plant et la guitare de Jimmy Page.
Santana : *Abraxas, Caravanserail, Welcome,* CBS-Sony. Les rythmes afro-cubains au service d'un exotic-rock de qualité.
Sly & The Family Stone : *There's a riot going on,* Sony. Une facette *soul* de la pop.
Rod Stewart : *Every picture tells a story.* Mercury-Phonogram, avec The Faces : *Long Player,* WEA. Une des grandes voix de la pop.
Ten Years After : *Undead, SSSSH, Criklewood green,* Chrysalis. La guitare virtuose d'Alvin Lee.
Ike & Tina Turner : *River deep mountain high,* A & M-Polydor.
Tina Turner : *Private dancer,* EMI.
Johnny Winter : *Second Winter,* Columbia-Sony.

Stevie Wonder : *Talking Book, Innervisions, Songs in the key of life,* Motown-Polydor. Un immense musicien.

B) *Pop et folk-rock.* — Le royaume de la guitare d'accompagnement, sèche ou électrifiée.

J. J. Cale : *Naturally,* Mercury-Phonogram. Country-rock.
Creedence Clearwater Revival : *Willy and the poor boys, Cosmo's factory, Chronicles,* Fantasy-Carrère.
Crosby, Stills, Nash and Young : *Déjà vu, 4 Way Street,* Atlantic-Carrère.
David Crosby : *If I could only remember my name,* Atlantic.
Graham Nash : *Songs for beginners,* Atlantic.
Steve Stills : *Steve Stills, Manassas,* Atlantic.
Neil Young : *Harvest, Tonight's the night,* Reprise-WEA, *Mirror-ball,* Warner.

C) *Pop et jazz*

Blood, Sweat & Tears : *Child is father to the man, 2, 3, 4, New blood,* Columbia-Sony. Les plus beaux arrangements de cette période.
Gary Burton : *Throb, Good Vibes, Gary Burton and Keith Jarrett,* Atlantic. Un vibraphone unique dans la musique contemporaine.
Chicago : *Chicago, Live at Carnegie Hall,* Columbia-Sony. La rencontre des cuivres et de la guitare rock.
Colosseum : *Valentyne suite,* Vertigo. Le jazz-rock anglais avec le saxophone de Dick Heckstall-Smith.
Larry Coryell : *Coryell, Spaces* (avec John McLaughlin), *Berafoot boy, Offering,* Vanguard. Avec John MacLaughlin, le pont entre le rock et le jazz, proposant un free-rock de guitaristes virtuoses.
Miles Davis : *In a silent way, Bitches brew, At Fillmore, Jack Johnson, Live Evil, On the corner,* Columbia-Sony. Sans cesse à l'avant-garde de la musique américaine, Miles Davis a su favoriser des rencontres exceptionnelles où les genres se confondent.
The Flock : *The Flock,* Columbia-Sony. Le violon libre de Jerry Goodman.
John McLaughlin : *Extrapolation, Devotion, The inner mountain flame,* Columbia-Sony. Avec Mahavishnu Orchestra : *Apocalypse, Visions of the Emerald beyond, Inner Worlds,* Columbia-Sony.

2. TRANSITIONS

A) *East-Coast.* — Sous le terme East-Coast sont réunis des formations issues des grandes villes du Nord-Est américain clamant plus fort que d'autres leur révolte et leur angoisse.

MC5 (Motor City 5) : *Back in the USA,* Atlantic-Eastwest. Le « moteur » de Detroit.
Bob Seger System : *Mongrel,* Capitol-EMI. Detroit, une des capitales du rock urbain.
Steppenwolf : *Steppenwolf, Monster, Live, For Ladies only.* Un constat dur sur l'Amérique et la voix de John Kay.
The Stooges : *Fun House,* Elektra-WEA. Iggy & The Stooges : *Ray Power,*

Columbia-Sony. L'agressivité de Detroit et la présence scénique de Iggy Pop.

Vanilla Fudge : *Renaissance, Near the beginning,* ATCO. La version new-yorkaise de la musique psychédélique.

The Velvet Underground : *The Velvet Underground & Nico, White light/White heat,* Verve-Polydor, *The Velvet Underground,* MGM. Un groupe mythique du sous-sol new-yorkais autour de Andy Warhol et d'une culture de la décadence mêlant drogue et sexe. Chaque membre du groupe continuera seul après 1969 :

Lou Reed : *Transformer, Berlin, Rock'n'roll Animal, Street Hassle,* RCA-BMG.

John Cale : *Paris 1919, Fear,* Island.

B) *Jimi Hendrix.* — Sa personnalité, ses jeux de guitare et sa mort prématurée en ont fait une légende. Enracinée dans le blues, sa musique s'élargit à l'extrême de la recherche sur la matière sonore.

Jimi Hendrix : *Are you experienced ?, Electric Ladyland, Band of Gypsys,* Polydor.

3. POP-MUSIC PROSPECTIVE

Au-delà des courants de formation dont elle conserve parfois les structures, la pop-music de recherche est axée sur l'innovation sonore dans deux principales directions : l'intégration des bruits de la vie dans le champ musical et l'exploration du domaine électro-acoustique. Cf. également *infra* la pop-music allemande.

King Crimson : *In the court of the Crimson King, In the wake of Poseidon, Lizard, Islands, Red,* EG-Virgin. La poésie fantastique de Robert Fripp & Co.

Magma : *Magma, 2, Mekanik destruktiv Kommandoh,* Philips. Autour du batteur Christian Vander, ce groupe français a développé un univers fort utilisant une langue originale (Kobaia).

Nice : *Nice, Five Bridges,* Immediate. Au sein de ce groupe, Keith Emerson libéra son fantastique jeu de clavier avant d'intégrer sa culture classique à l'énergie pop avec :

Emerson, Lake & Palmer : *Tarkus, Pictures at an Exhibition, Trilogy, Brain salad surgery,* Island.

Pink Floyd : *The Piper at the Gates of Dawn, A saucerful of secrets, Ummagumma, Atom heart Mother, Relics, Meddle, Obscured by clouds, Dark side of the moon, Shine on you crazy diamond, Wish you were here, Animals, The Wall, The Division Bell,* EMI. Le plus grand groupe de pop-music prospective. Même si l'adjectif « planant » a été accolé à sa musique, il ne saurait résumer leurs recherches et la magie de leurs climats.

The Soft Machine : *Second, Third, Fourth, Fifth, Six, Seven,* CBS-Sony. Une des couleurs sonores les plus originales, au confluent du free-jazz et du rock.

Robert Wyatt : *Rock Bottom,* Virgin. L'ancien batteur de Soft Machine.

Van der Graaf Generator : *Godbluff, Still life, World record,* Charisma. Le free-rock.

Yes : *The Yes album, Close to the Edge, Tales from topographic ocean, Fragile,* Atlantic-Eastwest. La grande veine mélodique anglaise.

Frank Zappa and the Mothers of Invention : *Absolutely free, Freak out !, 200 motels,* Rykodisc-Night & Day.

Frank Zappa : *Hot rats, Chunga's Revenge, Sheik Yerbouti, Joe's garage, Shut up'n play yer guitar, The Grand Wazoo,* Reprise-WEA. Guitariste de rock, compositeur de musique contemporaine, provocateur, Franck Zappa fut avant tout un chercheur critique et passionné. Une grande figure de la musique américaine du XX^e siècle.

4. ÉVÉNEMENTS

Woodstock, Eastwest, 1969.

The Isle of Wight Festival, 1970, 50 : 50-Arcade.

Concert for Bengla Desh, Épic, 1971.

IV. — GÉNÉRATION 2 (1972-1977)

David Bowie : *The Rise and fall of Ziggy Stardust..., Diamond dogs, Aladdin Sane, Young Americans, Station to station, Low, Heroes, Lodger, Let's dance, Outside,* EMI. Un des grands personnages de la rock-music.

Alice Cooper : *Killer, School's out, Muscle of Love,* WEA. Une mise en scène fortement théâtralisée : boas, potence et poignards.

Ian Dury : *New boots and panties,* Demon-Media 7.

The Eagles : *Hotel California,* Asylum-WEA. Un succès planétaire.

Dr. Feelgood : *Down by the jetty, Malpractice,* UA-EMI.

Rory Gallagher : *Irish tour 74, Calling card, Jinx,* Polydor. Le folk-rock irlandais.

Genesis : *Foxtrot, Live, Selling England by the pound, The lamb lies down on Broadway, A trick of the tail, Wind and wuthering,* Charisma-Mercury. Le prolongement de la musique prospective anglaise, à la fois au cœur de ce groupe et dans les œuvres séparées de ses membres, Peter Gabriel ou Phil Collins.

Peter Gabriel : *So, Shaking the tree,* Virgin. *So* sort en 1986 et confirme internationalement l'impact de la forte personnalité de Peter Gabriel.

Emmylou Harris : *Elite Hotel, Luxury Liner, Best of,* WEA.

Elton Jones : *Elton Jones, Madman across the water, Honky Chateau, A single man,* Phonogram. Un grand auteur, mélodiste et chanteur.

Bob Marley and the Wailers : *Catch a fire, Natty Dread, Live at the Lyceum, Rastaman vibration, Exodus,* Island-Barclay. Avec Peter Tosh, le plus grand chanteur du reggae et de la musique de Kingston, Jamaïque.

Randy Newman : *Randy Newman, Sail away,* Reprise-WEA.

The New York Dolls : *The New York Dolls,* Mercury.

The Pretenders : *Pretenders,* Sire-Warner.

Queen : *Sheer heart attack, A day at the races, A night at the opera,* EMI. La théâtralité anglaise.

Roxy Music : *Roxy Music, For your pleasure,* EG-Virgin.

Bruce Springsteen : *Born to run, River, Nebraska, Born in the USA,* Columbia-Sony.
Television : *Marquee Moon,* Elektra-WEA. Le climat new-yorkais et la personnalité de Tom Verlaine.
T-Rex : *Electric Warrior, The Slider,* Castle-Media 7. La voix de Marc Bolan.
Peter Tosh : *Equal Rights,* Virgin.
Tom Waits : *Blue Valentine,* Asylum-WEA. Depuis 1973.
Tony Joe White : *The train I'm on,* Warner.
ZZ Top : *Tres Hombres,* Warner. Texas.

La pop-music allemande : L'espace des synthétiseurs et de la lutherie électronique.

Amon Duul II : *Phallus Dei, Yeti, Tanz der lemminge, Carnival in Babylon, Wolf City,* Liberty.
Ash Ra Tempel : *Inventions for electric guitar, Join inn, Walking the desert,* Spalax.
Can : *Tago Mago, Landed, Flow motion,* Virgin.
Kraftwerk : *Trans Europe Express,* EMI, *Radio-activity, The Man-Machine,* Klingklang music-Capitol.
Popol Vuh : *Die nacht der seele, Affenstunde, Yoga, Spirit of peace, In den garten Pharaos, Aguirre,* Spalax.
Klaus Schulze : *Cyborg, Picture music, Black dance, Timewind, Moondawn, Mirage,* Island.
Tangerine Dream : *Phaedra, Rubycon, Ricochet, Stratosfear, Sorcerer,* Virgin.

Hard-rock et Heavy Metal :

Aerosmith : *Toys in the Attic, Roks,* Columbia-Sony, *Pump,* Geffen-BMG.
Blue Oyster Cult : *Blue Oyster Cult, Secret treaties, Agents of fortune, Mirrors,* Columbia-Sony.
Lynyrd Skynyrd : *(Pronounced' lèh-'nérd'skin-'nérd), Second helping, Gimme back my bullets,* MCA. Le sud des États-Unis aussi dur que le nord.
Ted Nugent : *Ted Nugent, Free for all, Cat scratch fever,* Épic.
Slade : *Slade alive, Sladest,* Polydor.
Thin Lizzy : *Live and dangerous,* Vertigo.

V. — RUPTURE ET RENOUVEAU (1977-1982)

Pat Benatar : *In the heat of the night,* Chrysalis.
Dire Straits : *Dire Straits, Communique,* Vertigo-Phonogram. La guitare de Mark Knopfler.
Earth, Wind & Fire : *Raise, I am,* Columbia-Sony.
Marianne Faithfull : *Broken English, XXth century blues,* Island.
Fleetwood Mac : *Rumours, Live,* Warner.
Grace Jones : *Nightclubbing,* Island.
The Police : *Outlandos d'amour, Reggatta de blanc, Ghost in the machine,*

Synchronicity, A & M-Polydor. Après la vague punk, The Police devient le premier groupe des années quatre-vingt.
Sting : *The dream of the blue turtles, Demolition man, Fields of gold, Mercury falling,* Phonogram.
Linda Ronstadt : *Simple dreams, Made love,* Asylum.
The Stray Cats : *Stray Cats, Gonna ball,* Arista-BMG.
Donna Summer : *The Wanderer,* Geffen.
Supertramp : *Breakfast in America, Paris, Crisis ? What crisis ?,* AML.
Van Halen : *Van Halen, Diver down,* WEA. Hard-rock.
Weather Report : *Heavy weather, 8.30,* Columbia-sony.

Punk :

The Clash : *London Calling,* Columbia-Sony.
The Jam : *All Mod cons,* Polydor.
Joy Division : *Closer, Unknown pleasures,* Factory-Virgin.
Public Image Limited : *Second edition,* Virgin.
The Ramones : *Ramones, It's alive,* Sire. Les punks de New York.
Sex Pistols : *Never mind the bollocks,* Virgin.
The Stranglers : *Raven,* EMI.

New wave & Cold wave :

Blondie : *Plastic letters, Autoamerican, The Hunter,* Chrysalis. Le charme de Debbie Harry.
Cabaret Voltaire : *The voice of America,* Barclay.
Elvis Costello : *My aim is true, Almost blue, Taking liberties, This year's model, King of America,* Demon-Media 7.
The Cure : *Seventeen seconds,* Island ; *Three imaginary boys, Pornography,* Polydor.
Depeche Mode : *Speak & Spell,* Mute.
Mink Deville : *Le chat bleu, Return to Magenta, Coup de grâce, Cabretta,* Capitol. Mélange de blues urbain new-yorkais et de rock flamenco.
Devo : *Q : Are we not men ?,* Virgin.
Brian Eno : *Another green world, Before and after science, Music for films,* EG-Virgin. Un grand découvreur et producteur.
Nina Hagen : *Nina Hagen Band, UnbeHagen,* Columbia-Sony.
The Human League : *Dare,* Virgin.
Joe Jackson : *I'm the man, Jumpin' jive, Look sharp,* A & M-Polydor.
Orchestral Manœuvres : *In the dark,* Polydor.
Pere Ubu : *Dub housing,* Chrysalis ; *Modern Dance,* Blank records.
The Residents : *Commercial album,* Celluloïd.
Patti Smith : *Horses, Wave, Easter, Dream of Live, Gone again,* Arista-BMG.
Suicide : *Suicide,* Media 7. Les débuts de la techno-pop.
Talking Heads : *Talking Heads : 77, Fear of music, Remain in light, The name of this band is T. H.,* Sire-WEA. En plus de parler, la tête de David Byrne pense aussi.
Tuxedomoon : *Half mute, Deside,* Celluloïd.
XTC : *White music, Black Sea, Drums and wires,* Virgin. Les « Beatles de la new-wave ».

VI. — LES ANNÉES QUATRE-VINGT : RAP, ROCK-BUSINESS INTERNATIONAL ET WORLD-MUSIC

USA for Africa, Columbia, 1985.
Sun City, artists against apartheid, WEA, 1988.
AC/DC : *Powerage, Highway to hell, Back in black,* Atlantic-Carrère. Le hard-rock australien.
B 52'S : *Wild planet,* Island.
Kate Bush : *Hounds of love,* EMI. Peter Gabriel au féminin.
The Church : *The blurred Crusade,* Arista-BMG. Groupe australien de recherche.
Johnny Clegg and Savuka : *Third world child, Shadox man, Cruel, crazy, beautiful world, Heat, dust and dreams, In my african dream,* PM.
The Cult : *Electric,* Virgin.
Def Leppard : *Adrenalize, Vault Def Leppard, Slang,* Polygram. Le hard-techno anglais.
Duran Duran : *The very best of,* EMI. La suite de la new wave.
Fela : *Original Sufferhead,* Musidisc. Un grand conteur africain.
Frankie goes to Hollywood : *Welcome to the pleasure dome,* WEA.
Grandmaster Flash : *The Message,* Vogue. Le premier rap new-yorkais.
Guns'n'roses : *Appetite for destruction, GN'R lies, Use your illusion I & II,* Geffen-MCA. Du hard de L. A.
Humble Pie : *Smokin', Live, The immediate years,* Arcade.
Hüsker Dü : *Candy apple grey,* WEA.
Billy Idol : *Rebel Yell,* Chrysalis.
INXS : *The greatest hits,* Polygram.
Iron Maiden : *Killers, Best of the beast,* PM. Le hard médiéval anglais.
Michael Jackson : *Thriller,* Épic-Sony. Plus de 40 millions d'exemplaires !
Salif Keita : *The manga of Mali, Amen,* Phonogram ; *Seydou Bathili,* Sony. Dès les années soixante-dix, il est l'artisan de la rencontre avec les musiques mandingues.
Madonna : *Madonna,* Warner ; *Like a virgin,* Sire-Wea.
Metallica : *The S 5.98 EP Garage days re-revisited,* Mercury,; *Black album,* Vertigo-Phonogram. Du trash-metal, dans lequel *trash* désigne un son délibérément sale.
George Michael : *Faith,* Épic-Sony.
Midnight Oil : *Diesel and dust,* Columbia-Barclay. Australien.
Mory Kante : *Yéké-Yéké, Tatebola,* Misslin DME 18-Arcade. Le premier disque d'or africain.
Motorhead : *No sleep till hammersmith,* 50/50.
New Order : *Technique,* London-Barclay. Disco.
Pet Shop Boys : *Actually, Behaviour,* EMI. Une dance-music anglaise.
The Pixies : *Doolittle,* 4AD-Labels. Le néo-pop de la fin des eighties.
The Pogues : *Rum, sodomy & the lash,* WEA. La subversion punk appliquée au folk.
Prince : *Dirty Mind, Sign O' the times, 1999, Purple rain,* WEA ; *Emancipation* (3 CD), NPG-Crys. Un personnage complet sur disque comme sur scène.

Public Enemy : *Yo bum rush the show, It takes a nation of millions to hold us back, Fear of a black planet,* Def Jam. Le rap des ghettos noirs de l'Amérique.
REM : *Murmur,* IRS-EMI, *Automatic for the people, Out of time,* Sire-WEA.
Simple Minds : *Once upon a time, Street fighting year, Sons and fascination, Celebration,* Virgin. L'héroïc rock.
The Smiths, *The Smiths,* Rough Trade ; *The Queen is dead,* WEA.
The Specials : *The Specials, More Specials,* Chrysalis-EMI. Le ska.
Sugarhill Gang : *Rapper's delight,* Vogue. Rap new-yorkais.
UB40 : *Baggaradim, Present arms, Live, Promises and lies,* Virgin, Le reggae blanc.
U2 : *War, The Joshua tree, Zooropa,* Island. L'Irlande des années quatre-vingt.

VII. — LES ANNÉES QUATRE-VINGT-DIX : GRUNGE, REMAKES, VOIX DU SUD ET TECHNO

Alice in chains : *Dirt, Alice in chains,* Columbia-Sony. Suite de l'acid-rock de Seatle.
Arrested Development : *3 years, 5 months & 2 days in the life of,* Chrysalis-EMI. Rap hippie.
Beck : *Loser, Odelay,* Geffen. Funk et folk post-modernes.
Bjork : *Debut, Post,* One little indian-Island.
Frank Black : *Frank Black,* 4AD-Virgin.
Blur : *Parklife, The great escape,* EMI.
Jeff Buckley : *Grace,* Columbia-Sony.
Dead can dance : *Within the realm of a dying sun,* 4AD-Virgin. Les synthés techno.
Eels : *Beautiful Freak,* Dreamworks-Geffen. Un trio de L. A. qui mixe tous les styles.
Fugees : *The score,* Columbia. Un trio d'Haïtiens du New Jersey : le rap des ghettos devient un succès mondial.
Garbage : *Garbage,* Mushroom-BMG.
P. J. Harvey : *Dry,* Too Pure-Virgin. Polly-Jean est une fille, guitariste, chanteuse et auteur.
The Jayhawks : *Hollywood town hall, Tomorrow the green grass,* DEF american-BMG. Dans la lignée du country, folk, pop.
Khaled : *Khaled, Sahra,* Barclay. Le raï oranais gagne le monde entier.
Massive : *Blue Lines,* Delabel-Virgin. Massive Attack : *Protection,* Circa-Delabel. Mix des années quatre-vingt-dix.
Mudhoney : *Every good boy deserves fudge,* Sub Pop.
Nirvana : *Nevermind, From the Muddy Banks of the Wishkah,* BMG.
Oasis : *Definitely maybe,* Squatt-Sony.
Orbital : *In sides,* Internal-Barclay. A la croisée de la techno et de la pop.
Geoffrey Oryema : *Exile,* Realworld-Virgin. Une très belle atmosphère originaire d'Ouganda.
Pearl Jam : *Ten,* Épic-Sony.
Portishead : *Dummy,* Go ! Discs-Barclay.

Rage against the machine : *Rage against the machine,* Épic-Sony. Metal-funk bruyant et politique.
The Red Hot Chili Peppers : *Mother's milk, Bloodsugarsexmagik, One hot minute,* Warner-WEA.
Calvin Russell : *Dream of the dog,* Épic-Sony.
The Shamen : *BBC Sessions, Hempton manor, Collection,* Virgin. Techno.
Smashing Pumpkins : *Siamese dream, Mellon Collie and the infinite sadness,* Delabel-Virgin.
Snoop Doggy Dogg : *Doggystyle, Tha Doggfather,* Death Row-Eastwest. Le gangsta rap.
Suede : *Suede,* Nude-Sony.
Suzanne Vega : *Nine objects of desire,* AM-Polydor.

VIII. — SÉLECTION EN FRANÇAIS

Alliance Ethnic : *Respect, Simple & funky,* Delabel.
Alain Bashung : *Play Blessures, Novice,* Barclay.
Bérurier noir : *Concerto pour détraqués !,* Last Call.
Bijou : *OK Carole, Bijou bop, Danse avec moi,* Philips-Mercury.
Blankass : *Blankass,* Musidisc.
Serge Gainsbourg : *L'homme à tête de chou,* Phonogram, *Aux armes et cætera,* Mercury.
Johnny Hallyday : *Je suis né dans la rue, Flagrant Délit,* Phonogram.
Jacques Higelin : *Alertez les bébés, Champagne... Caviar,* Pathé.
IAM : *Ombre est Lumière,* Delabel. Le premier grand album du rap français.
Little Bob Story : *Livin' in the fast lane, Vacant heart,* Crypto-BMG. Du rock anglais fait par un Français.
Mano Negra : *Patchanka, Puta's Fever,* Virgin.
Marquis de Sade : *Dantzig Twist, Rue de Siam,* EMI-Barclay.
MC Solaar : *Qui sème le vent récolte le tempo, Prose combat,* Polydor. Le rap peut aussi être subtil.
Les Négresses vertes : *Zig-zague, Green bus,* Virgin.
Noir Désir : *Tostaky, 666.667 Club,* Barclay.
NTM : *Authentik,* Épic.
Les Rita Mitsouko : *The no comprendo,* Virgin. Le groupe français majeur des années quatre-vingt.
Starshooter : *Starshooter, Chez les autres,* Pathé.
Téléphone : *Téléphone, Crache ton venin, Dure limite,* Virgin ; *Au cœur de la nuit,* EMI.
Tonton David : *Le blues des racailles,* Virgin.

BIBLIOGRAPHIE

Barsamian (J.), Jouffa (F.), *L'âge d'or du rock'n'roll,* Paris, Michel Lafon, 1994.

Barsamian (J.), Jouffa (F.), *Encyclopédie Black Music,* Paris, Michel Lafon, 1994.

Bazin (H.), *La culture Hip-Hop,* Paris, Desclée de Brouwer, 1995.

Berendt (J.-E.), *Le jazz des origines à nos jours,* Paris, Payot, 1963.

Berendt (J.-E.), *Le grand livre du jazz,* Paris, Le Rocher, 1986.

Carles (Ph.), Clergeat (A.), Comolli (J.-L.), *Dictionnaire du jazz,* Paris, Bouquins, 1988.

Cartier (J.-P.) et Naslednikov (M.), *L'univers des hippies,* Paris, Fayard, 1970.

Dister (A.), *L'âge du rock,* Paris, Découvertes, Gallimard, 1992.

Fraisse (M.-H.), *Protest-song,* Paris, Seghers, 1973.

Herzhaft (G.), *Encyclopédie du blues,* Paris, Seghers, 1990.

Herzhaft (G.), *La country music,* Paris, PUF, 1984.

Hodeir (A.), *Hommes et problèmes du jazz,* Marseille, Parenthèses, 1981.

Kaufman (N.) et Bertaud (E.), *Guide des musiques d'aujourd'hui,* Paris, Éd. Manitoba, 1996.

Lapassade (G.), Rousselot (Ph.), *Le rap ou la fureur de dire,* Paris, Éd. Loris Talmart, 1994.

Leduc (J.-M.) et Ogouz (J.-N.), *Le rock de A à Z,* Paris, Albin Michel/Rock & Folk, 1990.

Leduc (J.-M.), *Le Dico des musiques,* Paris, Le Seuil, 1996.

Malson (L.), *Les maîtres du jazz,* Paris, PUF, 5e éd., 1966.

Mignon (P.), Hennion (A.), *Rock, de l'histoire au mythe,* Paris, Éd. Anthropos, 1991.

Morin (E.), *Journal de Californie,* Paris, Le Seuil, 1970.

Newton (F.), *Une sociologie du jazz,* Paris, Flammarion, 1966.

Paraire (Ph.), *50 ans de musique rock,* Paris, Bordas, 1993.

Plougastel (Y.) (sous la dir. de), *La chanson mondiale depuis 1945,* Paris, Larousse, 1996.

Remond (A.), *Les chemins de Bob Dylan,* Paris, Édition de l'Épi, 1971.

Vassal (J.), *Folksong,* Paris, Albin Michel/Rock & Folk, 4e éd., 1984.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

Chapitre I — **Histoire** 5

I. Les origines, 5 — II. Formation (1960-1965), 9 — III. Évolution (1966-1968), 15 — IV. Panorama (1969-1971), 23 — V. Génération 2 (1972-1977), 32 — VI. Punks et New Wave (1977-1982), 36 — VII. Les années quatre-vingt : rap, rock-business international et world-music, 38 — VIII. Les années quatre-vingt-dix : grunge, revivals, voix du Sud et techno, 40.

Chapitre II — **Musique** 43

I. Structures musicales, 43 — II. Les instruments, 52.

Chapitre III — **Message** 69

I. Le contenu, 69 — II. Le véhicule, 83.

Chapitre IV — **Politique** 95

I. L'aspect commercial, 95 — II. Rock-culture et révolution, 101.

Conclusion 109

Discographie sélective 111

Bibliographie 125

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Mai 1997 — N° 43 871

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent
dirigée par Anne-Laure Angoulvent - Michel

Derniers titres parus

3201 **Calcul économique et électricité**
W. Varoquaux

3202 **Moïse Mendelssohn**
M.-R. Hayoun

3203 **Histoire sanitaire et sociale**
V.-P. Comiti

3204 **Le droit international de la santé**
M. Belanger

3205 **La logistique combinatoire**
J.-P. Ginisti

3206 **L'apprentissage moteur**
R. Thomas

3207 **Les Français de l'étranger**
A. Vivien et M. Raunet

3208 **Athènes des origines à 338 avant J.-C.**
C. Bonnet

3209 **Les Républiques sœurs**
J.-L. Harouel

3210 **Histoire de Genève**
A. Dufour

3211 **Le sang humain et le droit**
J.-M. Auby

3212 **Histoire de la Catalogne**
M. et M.-C. Zimmermann

3213 **Tocqueville**
J. Coenen-Huther

3214 **Spencer et l'évolutionnisme philosophique**
P. Tort

3215 **Droit de la santé (textes juridiques)**
F. Alla et B. Py

3216 **Les maisons d'écrivain**
G. Poisson

3217 **La psychiatrie gériatrique**
J. Richard et P. Bovier

3218 **La radio en France et en Europe**
M. Bamberger

3219 **Le droit du multimédia**
F. Olivier et E. Barbry

3220 **Les jeux mathématiques**
M. Criton

3221 **Le procès de Nuremberg**
F. de Fontette

3222 **La violence dans le sport**
J.-Y. Lassalle

3223 **L'écriture journalistique**
J. Mouriquand

3224 **L'éclectisme**
J. Billard

3225 **Le système stratégique international**
H. Pac

3226 **L'art négro-africain**
J.-G. Bidima

3227 **La maladie d'Alzheimer : mémoire et vieillissement**
D. Brouillet et A. Syssau

3228 **Le grotesque**
D. Iehl

3229 **La paternité**
C. Castelain-Meunier

3230 **L'Alsace-Lorraine pendant la guerre 1939-1945**
P. Rigoulot

9 782130 485872